Eneida Maria de Souza

Crítica Cult

1ª reimpressão

Belo Horizonte
Editora UFMG
2007

Ao Silviano, o mais sábio dos cults

S U M Á R I O

ALGUMAS PALAVRAS

Estes textos, escritos na década de 1990, representam uma vertente de minha pesquisa acadêmica, voltada para a reflexão sobre a crítica literária e a sua vinculação à crítica cultural e à literatura comparada. Por revelarem a necessidade de uma discussão mais ampla no âmbito dos estudos literários no Brasil, acredito estar contribuindo para a continuidade de um debate teórico que não se circunscreva ao espaço acadêmico, mas atinja outras áreas das ciências humanas. Os preconceitos de ordem teórica quanto à inserção de parâmetros de análise que suplantam a abordagem literária e alcançam interpretações vinculadas ao pólo cultural constituem um entrave para o avanço de questões que merecem ser examinadas. Diante de posições críticas que defendem o estatuto do literário e a necessidade de preservá-lo a todo custo, coloca-se outra corrente, mais preocupada com uma abordagem que não só valoriza o discurso literário, mas o considera na sua dimensão histórica e contextual. Conceder ao estético autonomia e superioridade em relação aos demais textos é esquecer que a noção de valor é construída por regras sociais e por critérios de julgamento que não se limitam à verdade de um só discurso.

A reflexão contida nos ensaios aqui reunidos pretende também iniciar um diálogo com a crítica latino-americana, através de considerações teóricas e da discussão de conceitos que, ou são comuns ao imaginário teórico do continente, ou se distinguem na sua formulação específica, ao tomarem como base discrepâncias de ordem histórica. Discute-se ainda o velho preconceito quanto às idéias produzidas nos países hegemônicos e a sua recepção nos países periféricos, tanto em relação às teorias européias, com maior incidência em décadas anteriores, quanto às americanas do norte, de época mais recente, principalmente se essas teorias versam sobre a América Latina. Trata-se de um problema de adaptação e de transculturação, provocado pela necessidade de

se conceber um solo comum onde as idéias possam germinar, impondo-se uma temporalidade homogênea e um lugar propício à recepção dessas idéias. O descompasso sempre foi motivo de diferenciação entre culturas, considerando-se que é sempre mais fácil optarmos por uma defesa do semelhante e do mesmo do que do diferente e do outro. A alteridade constitui um dos inimigos invisíveis do pensamento conservador e acomodado, pois a mera constatação de sua existência já provoca um sentimento de repulsa e de fechamento entre aqueles que recusam o diálogo. Enfrentar o desconhecido, seja através do âmbito teórico ou ideológico, desconfiar de certezas estabelecidas, são os perigos que possibilitam o avanço do pensamento crítico e a abertura para o novo, mesmo que este esteja já marcado pela sua exaustão.

Stuart Hall é citado por Alberto Moreiras em seu recente livro, *A exaustão da diferença*, a propósito da reação e do impacto causados pelos estudos culturais, situação considerada por Hall como saudável e instigante, mas sujeita a deslizes e a perigos de interpretação, como é o caso do "perigo populista" apontado por Moreiras: "A explosão dos estudos culturais, justamente com outras formas de teoria crítica na academia, representa um momento de perigo extraordinariamente grande." (*Cultural,* p. 273) Mas, usando novamente uma expressão de Hall, "os perigos não são lugares dos quais se deve fugir, mas lugares na direção dos quais devemos ir". (p. 273)[1] A sensação de perigo iminente experimentado na prática de toda teoria e no seu aprendizado denota a obsessão sempre crescente pelo difícil em detrimento do fácil, pelo incerto e precário como formas constituintes de um saber em processo. A ousadia revelada no rompimento de barreiras disciplinares, de valores estabelecidos, das leituras consagradas do literário e das fronteiras do lugar-comum é um dos desafios enfrentados pelos teóricos como signo e marca de um determinado tempo.

A vida da crítica se alimenta de um movimento interminável de interrogação, por se negar a seguir à risca um método fixo ou idéias congeladas, como assim se expressa J. Hills Miller. Ao tomar a desconstrução de Derrida como prática analítica, o crítico americano se posiciona também de maneira inquieta diante do texto a ser lido, em virtude da impossibilidade de se chegar a uma interpretação definitiva:

> A desconstrução tenta resistir às tendências totalizantes e totalitárias da crítica. Tenta resistir às suas próprias tendências de repousar em algum sentido de dominação sobre a obra. Resiste a tudo isso em nome de uma gaia inquietude da interpretação, que vai além do niilismo, sempre em movimento, um ir além que nos faz permanecer no mesmo lugar, assim como o parasita está fora da porta mas também já está sempre dentro, como o mais sinistro e inquietante estranho dos hóspedes.[2]

Mas o vício teórico persiste, que é o de pensar que os conceitos ou não se adaptam à cultura hospedeira ou, por desconhecimento dos mesmos, eles servem a contento para toda resposta às nossas indagações. Outro risco a que a crítica está sujeita consiste na essencialização e na descontextualização das noções teóricas, ao serem transformadas, num simples toque de mágica, em chave analítica para toda e qualquer situação discursiva. Torna-se necessário proceder ao deslocamento dos lugares de enunciação fixa, de produção de saberes, assim como dos contradiscursos que, ao se colocarem numa posição extrema e radical, revestem-se de caráter fundamentalista, diferencial e essencialista. Se os perigos da globalização se concentram, do ponto de vista cultural, na indefinição e na eliminação de diferenças, o contra-ataque pós-colonialista — uma outra forma de nomear os discursos do Terceiro Mundo — não deverá se afirmar como defesa da diferença. Levada a extremos, essa diferença pode se converter numa ideologia ultrapassada que se concentra na busca do autêntico, do outro lado da moeda que, a rigor, se apresenta como parte integrante de uma dupla articulação, ainda não afeita a binarismos ou à instauração de um pólo único de atuação. É preciso contar com a formulação de um *locus* de enunciação migrante, na medida em que a identidade já se reveste como híbrida, ao falar e responder a partir de dois ou mais lugares, não conduzindo, portanto, a sínteses, fusões ou identidades estáveis.

Por serem estes ensaios, textos apresentados em congressos e similares ou discussões produzidas em cursos de pós-graduação, com a interlocução sempre ativa dos alunos, eles são contaminados pela marca do contingente e da precariedade temporal. Este é o princípio ao qual nos prendemos, como recusa aos estereótipos teóricos e ao espaço tranquilo reservado às verdades e ao caráter finito da interpretação. Os artigos conservam ainda uma qualidade que suponho dominar todas as incertezas: o convite à reflexão e a constante busca de uma voz crítica que não se deixa levar por uma dicção piegas ou pela angélica unanimidade do coro dos contentes.

NOTAS

[1] MOREIRAS. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos, p. 308.

[2] MILLER. O crítico como hospedeiro, p. 49.

OS LIVROS DE CABECEIRA DA CRÍTICA

O "IV Encontro Nacional de Professores de Literatura", realizado em novembro de 1977, na PUC do Rio de Janeiro, teve como programa principal o balanço da produção universitária da década de 1970, reunindo trabalhos dos mestres em literatura saídos dos recentes cursos de pós-graduação do País. O evento propiciou a divulgação de diferentes linhas de pesquisa desenvolvidas no meio universitário, bem como a discussão dos problemas da crítica diante do emprego excessivo de teorias e métodos de análise literária.

Destacavam-se, nessa programação, os trabalhos realizados por mestres formados na USP, divididos entre a abordagem sociológica da literatura, a sistematização de um pensamento crítico brasileiro e a recuperação de fontes primárias, através do estabelecimento de edições críticas; na PUC do Rio de Janeiro, teses pautadas pelo enfoque estruturalista de natureza antropológica, psicanalítica e sociológica, e de reflexões filosóficas ligadas à desconstrução, de Jacques Derrida, e à crise do saber, de Michel Foucault; na UFRJ, trabalhos teóricos marcados por indagações filosóficas e pela visão ontológica do literário; na UFRGS e na PUC/RGS, pesquisas sobre a revisão da crítica brasileira e da literatura gaúcha, com tendências metodológicas centradas na relação entre literatura e história, sem contudo se prenderem a métodos específicos de abordagem crítica.

No acirrado debate aí desenvolvido, pôde-se avaliar as múltiplas vertentes da crítica literária como resultado da atividade universitária, que no momento retomava com grande força as rédeas desse saber. Entre jovens mestres e seus orientadores, discutia-se ainda o lugar de produção de um novo conhecimento, causado pela proliferação de cursos de pós-graduação no Brasil. Um dos tópicos mais debatidos foi a qualidade do ensino nas

universidades, ao lado da defesa de uma linguagem menos hermética, verificada sobretudo na apresentação de alguns resumos de teses.

O artigo da jornalista Norma Couri, publicado no *Jornal do Brasil* à época do evento, com o título irônico de "Esses jovens mestres e suas teses maravilhosas (quem as entende?)", apresentava, na abertura, o abismo entre escritor e crítica, motivado pela acusação de estar a produção universitária distanciando-se do público, pela sofisticação de sua linguagem. Escritores presentes ao Encontro, cuja obra era alvo de análise, como Autran Dourado, manifestaram-se de maneira favorável diante das recentes conquistas da crítica universitária, apontando, principalmente, o deslocamento da crítica de rodapé, realizada pela imprensa, para o espaço universitário. Ressalto, desse artigo, o depoimento do escritor mineiro, que sempre compartilhou das mudanças conceituais e metodológicas trazidas pelo discurso estruturalista:

> Ora, ora, a discussão do fazer literário deslocou-se da imprensa para as universidades e não vejo por que reclamam tanto da linguagem preciosa ou hermética. Não pode ser de outro jeito, são análises que, tanto quanto as médicas, se pretendem científicas. Acontece, na verdade, um certo porre, um pileque de terminologias misturadas ao estruturalismo. E que é afinal o estruturalismo? Chama-se a tudo de estruturalismo, na tentativa de depreciá-lo.[1]

A atitude demonstrada pela mídia e por um grupo de conservadores era de repulsa pelo enfoque universitário que, com linguagem específica e discurso especulativo, rompia com a natureza experimental dos artigos jornalísticos. A polêmica iria se acirrar nos anos seguintes, evidenciando a distância entre a produção universitária e a do jornal. A crítica literária dessa época, interessada sobretudo em construir cientificamente seu objeto e obrigada a cumprir as exigências acadêmicas dos trabalhos de tese, convive de forma contraditória com a excelência de sua produção e a dificuldade de torná-la acessível à comunidade. Nos anos 1980, a situação começará a se reverter, com as mudanças processadas na crítica literária como um todo, inspiradas por várias razões de ordem cultural e pela transformação verificada no interior de sua própria linguagem.

Em outro artigo de Norma Couri relativo ao evento, "A hora de criticar os que criticam (ou deveriam)",[2] relata-se o contraponto

de vozes produzido no debate entre os antigos defensores da cátedra, avessos à democratização do direito de titulação docente, e os que defendiam a criação dos cursos de pós-graduação como fator de melhoria do ensino e da pesquisa no País. Affonso Romano de Sant'Anna e Silviano Santiago, organizadores do Encontro e representantes da nova geração de professores das universidades brasileiras, encontravam-se entre os defensores da segunda posição. Com grande experiência de estudo e docência no exterior, aliada a uma abertura proporcionada pelas mudanças significativas na sociedade brasileira dos anos 1960 para cá, esses professores da PUC mantinham uma relação menos hierárquica com os alunos, fator imprescindível para o avanço democrático na transmissão de saberes. Não resta dúvida de que a geração atual desconhece o aprendizado solitário e autodidata de muitos de nossos antigos professores, cujo conhecimento era produto de uma maturação lenta e interiorizada. Essa posição acarretou, na grande maioria dos defensores da cátedra, atitudes acadêmicas voltadas para a elitização da cultura e de sua transmissão, assim como preconceitos relativos à titulação "em massa" que se processava nos recém-criados cursos de pós-graduação.

Dentre esses últimos, merece destaque a participação, no Encontro, de José Guilherme Merquior, pela sua inquietação frente às novas terminologias e às esquizofrenias teóricas dos jovens mestres. Repetia, nessa ocasião, o mesmo gesto que o fez atacar, em 1974, a "moda estruturalista", em artigo estampado no *Jornal do Brasil*, intitulado "O estruturalismo dos pobres", cujo teor elitista já se anuncia desde o título. O estruturalismo europeu não combinava com a sua recepção verificada no Terceiro Mundo, e o crítico não se conformava com o fato de o intelectual tupiniquim se valer de terminologia e pensamentos estrangeiros — principalmente franceses — por ser essa linguagem privilégio de poucos. O artigo tem ainda cartas marcadas: a única universidade que não teria sido atingida pelo apelo sedutor do estruturalismno, a USP, é eleita como a "mais sedimentada, a mais amadurecida das nossas instituições do gênero".

A maturidade seria o melhor antídoto para os devaneios de uma intelectualidade adolescente, inteiramente seduzida pelo aceno das idéias importadas. O texto de Merquior, ao denunciar o caráter reacionário que estava por trás da moda estruturalista brasileira, pretendia dar uma lição de moral para os "pobres" intelectuais. Insurge ainda contra o emprego de termos mal traduzidos, como é o caso de escritura, que tanta polêmica suscitou, à

época, nos meios acadêmicos. Para o crítico, em acirrada defesa do texto original, a cópia vem sempre degradada e com cheiro de fruta passada ou proibida. A citação de uma passagem do referido texto funciona como artifício retórico que traz à cena do presente o exemplo de um modo deselegante e desrespeitoso de tratar os problemas culturais brasileiros:

> ...o abuso excessivo de terminologia superfluamente hermética em lugar do real trabalho de análise, quase nunca depara, neste Brasil de jovens e precaríssimas universidades, com a resistência da pesquisa séria e do ensino crítico. Ao contrário: como as universidades "brotam" agora (numa expansão demasiada rápida para ser levada a sério), e os ignorantes se diplomam e se doutoram às centenas, a arrogância intelectual mais oca e mais inepta se dá facilmente ares dogmáticos de ciência exclusiva. No entanto, os sacerdotes do Método não sabem sequer português. Nossa ensaística atual é o paraíso do solecismo, o éden do barbarismo. Se você encontra um título sobre "escritura", não creia que se trata de uma obra para tabeliões: trata-se mesmo é de "écriture", que os nossos preclaros estruturalistas não sabem traduzir por "escrita".[3]

O que na realidade Merquior não conseguiu entender é que a proliferação de cursos de pós-graduação trazia benefícios, apesar de suas limitações, enquanto fruto de um período de repressão política e de controle ideológico. A reflexão mais sistematizada, o rigor técnico e a necessidade de sofisticar o instrumental de trabalho não representavam, como queriam alguns, alternativas reacionárias e coniventes com o regime militar. Os resultados do esforço distendido naquela época, bem como da resistência às acusações desse tipo, mostram-se hoje bastante enriquecedoras.

Quanto às relações desse discurso crítico com as modificações processadas na análise literária, cabe ressaltar a desvinculação do caráter fechado e auto-suficiente do texto literário, abandonando-se os critérios de literariedade, pela ampliação do conceito de texto. Os discursos das ciências humanas, como o da antropologia, ao descentrar o eixo de valores etnocêntricos, propiciou ainda a quebra de hierarquia dos discursos, aguçando o interesse pela valorização de textos marginalizados pela cultura oficial. A conceituação do estético como experiência radical de transgressão começa, a partir dessa época, a perder terreno no interior dos estudos literários, à medida que os textos do cotidiano passam a incorporar as manifestações de vanguarda, e a mídia, a se alimentar dos procedimentos artísticos.

O desafeto quanto às teorias estruturalistas incidia no caráter essencialista e universalista de seus pressupostos e no abandono do texto literário em favor da discussão de ordem teórica e metodológica. A invasão da terminologia crítica representava uma ameaça àqueles que se colocavam em defesa da construção de um pensamento próprio brasileiro, imune aos empréstimos de última hora. Representantes da vertente sociológica — e marxista — condenavam o estudo imanentista dos textos e o recorte sincrônico, responsáveis pelo esquecimento da história e a universalização do objeto literário. (As idéias continuavam, felizmente, ainda fora do lugar.) Defensores da estilística e da filologia colocavam-se a favor da singularidade do texto artístico, não mais considerado como um valor em si, mas diluído nas malhas de outros discursos.

A utilização constante do vocabulário específico do estruturalismo arrepiava o cabelo dos conservadores e feria os ouvidos dos mais puristas: paradigmas, sintagmas, corte sincrônico, corte diacrônico, *écriture*, *différance*, corte epistemológico, intertextualidade, narrativa diegética, narrativa intradiegética, leitura sintomal, cadeia do significante, matema, e assim por diante. Enumerados dessa forma, os termos compõem uma litania que não se sustenta. Lidos no seu espaço enunciativo e num tempo específico, esses operadores conceituais ainda têm muito a dizer à crítica contemporânea, não mais fechada em claves herméticas, mas sensível às rupturas e aos benefícios trazidos por esse discurso.

No final da década de 1990, passados precisamente 21 anos do "IV Encontro de Professores de Literatura", um dos traços mais fortes do discurso crítico é a gradativa diluição de marcos teóricos, causada pela vertente pós-estruturalista e pelas inclinações pós-modernas da crítica. Após o *boom* teórico e metodológico que dominou os estudos literários a partir dos anos 1960, procede-se à revalorização da história e ao exercício da prática interdisciplinar e cultural. Tendências de ordem revisionista irão ainda dominar o cenário teórico do nosso tempo, ficando os discursos sujeitos a balanços e releituras. Essa exigência de revisão teria origem não apenas no interior das teorias, levadas a extremos de elaboração, mas em virtude de circunstâncias históricas e institucionais. A crise das ideologias e da representação, o desencanto diante da sedução dos grandes relatos emancipatórios iriam naturalmente influenciar o papel até então exercido pela instituição universitária

quanto à natureza de sua produção. A proliferação de outros meios de divulgação do saber, como as revistas culturais, os jornais e a televisão irá acarretar transformações no discurso crítico. Uma vez sensível aos temas mais gerais e munido de dicção mista, esse discurso terá condições de estabelecer a ponte entre a academia e a esfera pública, através dos inúmeros meios de comunicação de massa.

Muda-se portanto o enfoque: se antes a crítica de rodapé cedia lugar à universitária, criando-se um abismo entre a academia e a mídia, hoje o discurso crítico se nutre dos meios de comunicação de massa, através da apropriação dos procedimentos e da dicção enunciativa. A elitização cultural não mais se sustenta diante do apelo democrático dos discursos, razão pela qual a literatura deixa de se impor como texto autônomo e independente — se é que algum dia ela assim pôde ser vista.

A posição da literatura no âmbito dos estudos culturais é um tema oportuno para se refletir sobre o estatuto do discurso crítico literário frente ao avanço dos estudos culturais na contemporaneidade. O que se tem hoje é a mudança do foco na crítica aos empréstimos: o eurocentrismo imputado aos estudos estruturais pelo americanismo dos estudos culturais. A predominância do cultural frente ao literário constitui, para muitos, uma ameaça à crítica literária, abalada pela ausência de perfil e indefinição de fronteiras. No entender de muitos pesquisadores, a avalanche teórica suplanta a ênfase na literatura, ficando o debate universitário entregue a questões filosóficas, históricas e antropológicas, em prejuízo para a discussão do literário.

A responsabilidade pela pretensa confusão gerada pelos estudos culturais recai, segundo o senso comum, nas várias palavras de ordem do momento: a multiplicidade de perspectivas teóricas, o pluralismo, o multiculturalismo, o pós-colonialismo, a relativização do lugar da literatura e de seu valor como prática intersubjetiva, ao lado de um determinante maior, a contextualização. Se antes a teoria de base estruturalista "universalizava" o enfoque crítico, por uma abordagem indiferenciada dos discursos quanto às diversidades contextuais e às especificidades de cada um, o que atualmente se condena nesta prática é a dose excessiva de contextualização. Reforça-se, muitas vezes, a voz autoral do sujeito, exigindo-se a retomada do caráter mimético e representativo das manifestações artísticas: o politicamente correto, como é de todos conhecido, moraliza o texto, banaliza

qualquer tipo de comunicação e faz renascer a censura ideológica à obra artística. Necessário lembrar que a marca autoral de distintos textos constitui uma das mais importantes conquistas do discurso crítico contemporâneo, entendendo-se, porém, que este sujeito que volta à cena enunciativa mostra-se ainda de forma frágil e marcado pela ausência. O excesso de naturalização e de proximidade do sujeito com o objeto de análise tem provocado a imensa enxurrada de textos críticos que nada mais têm a dizer, uma vez que se perderam na relação imaginária aí criada.

Critica-se ainda a existência de uma recepção padronizada e globalizada por parte dos consumidores de cultura, induzidos pelo "fast food televisivo" e pela perda de discernimento advindo da velocidade de informações trazida pelos operadores da mídia, como é a proposta do livro de Beatriz Sarlo, *Cenas da vida pós-moderna,* traduzido há mais de quatro anos no Brasil.[4] O pensamento pós-moderno presente na América Latina registra, portanto, o paradoxo entre o avanço tecnológico e o atraso que nos caracteriza, razão pela qual torna-se necessário discutir tais questões de maneira mais lúcida. O que mais pesa nessa situação, segundo a ensaísta, é a neutralidade valorativa por parte dos intelectuais, que se entregam ao exercício do relativismo cultural como forma de aceitação de diferenças, desde que não haja a quebra do consenso e seguindo as regras do jogo neoliberal. A baixa credibilidade das instituições, o retrocesso da cultura letrada, a crise da escola como lugar de redistribuição simbólica e o pequeno espaço reservado à questão da arte nas agendas culturais compõem o quadro desta comunidade imaginária construída pelos meios de comunicação de massa.

Sem concordar plenamente com essa postura, diria que a sua atitude intransigente em relação aos meios de comunicação alerta para o permanente estado de crítica frente aos fatos culturais, assim como os prováveis equívocos que os processos de modernização selvagem podem produzir no comportamento do crítico cultural. No entanto, se a dispersão dos sentidos e a fragmentação de identidades coletivas constituem um dos sintomas da quebra dos paradigmas da modernidade, lutar hoje pela restituição desses valores assume uma conotação ainda utópica e idealista. Ao retomar a posição combativa da teoria de Walter Benjamin sobre a história, Beatriz Sarlo acredita na força do passado como referência para as transformações do presente, pelo rastreio não da idéia de origem, mas das "cicatrizes deixadas pelo passado

no presente". O conceito de memória, entendido como registro lento e profundo do vivido, contrapõe-se à estética do *zapping*, tempo em saltos, pela veloz aparição e desaparição de imagens. O que, a rigor, se busca, é a preservação e o amadurecimento da experiência, fruto de um saber marcado pela aguda presença do passado e pelo desejo de restauração da cultura humanística.

Em 1993, foi redigido o "Bernheimer report", de autoria de Charles Bernheimer e submetido à apreciação dos membros da Associação Americana de Literatura Comparada (ACLA). Publicado, posteriormente, no volume por ele organizado, *Comparative literature in the age of multiculturalism*,[5] o texto apresenta e discute a situação atual da literatura comparada nos Estados Unidos diante dos estudos culturais. Assumindo a abertura trazida pela interdisciplinaridade e pela quebra de barreiras entre a literatura reconhecida pelo cânone e as outras manifestações ainda não devidamente aí incluídas, o relatório aponta ainda a grande mudança operada pela mídia frente aos estudos comparativistas. Interpretada como lugar privilegiado de cruzamentos culturais, a literatura comparada deverá se ater, segundo o crítico, às inúmeras possibilidades materiais de expressão cultural, nos seus diferentes contextos, como o epistemológico, o econômico e o político.[6]

Diante do caráter conservador dos estudos de literatura comparada realizados na Europa, os Estados Unidos se rebelam através de uma resposta politizada diante dos países periféricos e contra o europeísmo de muitas das posições teóricas aí presentes. O Brasil, embora ciente do perigo de se fecharem os olhos para a sua realidade e mais livre na recepção dos empréstimos, acolhe, entre efusivo e atônito, lições culturais que a própria situação nacional assim as exige.

Os jovens mestres de 1977 — nos quais me incluo — e os não menos jovens orientadores dessa época participam ativamente deste debate que ora se trava em torno da validade ou não dos estudos culturais. Com algumas ressalvas, pode-se afirmar que essa discussão já teve início há muito tempo, através de exemplos trazidos pelo seu reflexo nos acontecimentos literários e culturais do final dos anos 1970.

A prática interdisciplinar, iniciada de forma ainda incipiente naquela época, serviu de base para as futuras incursões feitas por estudiosos do discurso literário, na sua relação estreita com outros discursos. À diferença da interdisciplinaridade praticada

naquele período, quando o método hegemônico da linguística exercia um papel chave na articulação interdiscursiva, tem-se atualmente uma relação que não se pauta pela subordinação mas pela coordenação e pela contaminação entre as diferentes práticas discursivas. Heterogêneos por natureza, os enunciados se imbricam, se diferenciam e se reconhecem desprovidos de qualquer traço hierárquico em relação aos demais. O enfraquecimento da autonomia de cada discurso impede que o literário seja colocado na berlinda ou em situação precária no interior da economia discursiva. O nível de contaminação existente possibilita o livre trânsito e as doações contínuas.

A confluência de objetos de estudos verificada em várias áreas do conhecimento e a crescente diluição de fronteiras disciplinares permitem a relativização de saberes particularizados e fechados em uma única direção. Os estudos contemporâneos situados no campo das ciências humanas colocam-nos diante desse desafio, incitando-nos a não só nos interessarmos pela especificidade disciplinar como a ampliarmos o olhar frente aos cruzamentos e afinidades transdisciplinares. Aqueles que resistem a esse trânsito continuam a praticar e a defender a especificidade como razão teórica e metodológica, além de se posicionarem como guardiães de um terreno e de um lugar institucional. Os que se mostram mais acessíveis, por enfrentarem um diálogo ousado entre os discursos, estão cientes de estarem correndo o risco da indis-tinção disciplinar, da quebra de lugares hegemônicos do saber e da possível diluição do objeto de estudo. A prática da diferença, seja ela de várias ordens, alimenta o trânsito das disciplinas, motiva as associações particularizadas e afasta o demônio das semelhanças.

A título de conclusão a este debate centrado nos estudos culturais, o outro lado da moeda pode ser resgatado quanto ao interesse despertado pelo discurso literário — e por extensão, o ficcional — frente a outros discursos. A sua inserção no interior dos mais variados textos atua como fator preponderante para o literário ser considerado na sua função articuladora, imagística e conceitual. A prática interdisciplinar o mantém numa posição de destaque — e não de hegemonia — frente aos demais, considerando-se que o declínio do paradigma científico acarretou sérias transformações nos distintos ramos das ciências humanas. O reconhecimento do estatuto ficcional das práticas discursivas

e da força inventiva de toda teoria nos alerta para a íntima relação entre o artístico e o cultural no lugar da exclusão de um pelo outro.

O não-lugar da literatura corresponde exatamente à impossibilidade de serem concebidas instâncias dotadas de valor intrínseco ou de caráter essencialista. Por transitar entre discursos e funcionar como referência constante para a construção de objetos teóricos de outras disciplinas, o discurso ficcional está cada mais vivo e presente. Resta saber de qual literatura estamos falando e de quais discursos a ela já se integraram. Sem um lúcido diálogo sobre a relação que atualmente se pratica entre os meios de comunicação de massa, a indústria cultural e uma economia de mercado, torna-se impossível delimitar qualquer lugar específico conferido aos discursos, sejam eles literários, científicos, religiosos ou políticos. Se a nossa linguagem crítica passa no momento por uma crise de identidade, é um bom sinal de que não foi o nosso ouvido que entortou.

NOTAS

[1] COURI. *Jornal do Brasil,* 11 nov. 1977. 2º Caderno, p. 1.

[2] COURI. *Jornal do Brasil,* 12 nov. 1977. 2º Caderno, p. 5.

[3] MERQUIOR. *Jornal do Brasil,* 27 jan. 1974. 2º Caderno, p. 5.

[4] SARLO. *Cenas da vida pós-moderna.*

[5] BERNHEIMER (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism.*

[6] Ibidem. p. 45.

SAUDADES DE LÉVI-STRAUSS

O creosoto com que, antes de partir em expedição, eu
impregnava minhas bagagens para protegê-las das térmitas
e do mofo, percebo ainda seu odor quando entreabro
meus cadernos de notas. Quase indiscernível após mais de
meio século, esse vestígio, no entanto, torna imediatamente
presentes os cerrados e as florestas do Brasil Central,
componente indissociável de outros odores, humanos, animais
e vegetais, e também de sons e de cores. Pois, por mais fraco
que tenha ficado, esse odor, perfume para mim, é a coisa
mesma, uma parte sempre real do que vivi.

Lévi-Strauss

A busca proustiana do passado, iniciada por Lévi-Strauss no momento em que remexe nas fotos e nos antigos cadernos de notas que registram sua experiência no Brasil, é reativada pelo cheiro do creosoto, aromatizante utilizado para proteger as bagagens do mofo. A presença desse vestígio do tempo, vivido nas expedições científicas aos povoados indígenas brasileiros, é documentada no prólogo à edição do livro de fotos *Saudades do Brasil*, publicado em 1994 pela Companhia das Letras. Esse livro registra a estada de Lévi-Strauss no País, de 1935 a 1939, período no qual exerceu as funções de etnólogo e professor de sociologia na então recém-criada Universidade de São Paulo. O efeito de presentificação trazido pela captura sensitiva dessa realidade, documentada por uma câmera Leica há mais de cinquenta anos, assume proporções inusitadas quando relida pelos olhos de hoje. Através do efeito de empastelamento de imagens, o Brasil dos anos 1930 — e sua paisagem povoada de índios e de casarões neocoloniais de São Paulo — se conjuga ao olhar contemporâneo do etnólogo e de seus leitores. Os negativos, guardados por muito tempo, se revelam no presente para serem contemplados tanto pelo autor quanto pelos leitores, que, ao se insurgirem contra a implacável força do esquecimento, cultivam

a ilusão de poderem recuperar imagens já inexistentes. O efeito mágico dos aromatizantes, que têm a finalidade de conservar e de salvar a memória esquecida dos cadernos de notas, se espalha no ato de visualização dos retratos, capaz de revitalizar os traços adormecidos de uma civilização.

A documentação iconográfica que o jovem etnólogo registrou ao longo de sua estada brasileira servirá também de documento para escrever não só o livro de viagens — *Tristes trópicos* — como para ilustrar alguns de seus estudos sobre a mitologia das sociedades indígenas. Esse material seria aproveitado nas futuras análises estruturais empreendidas por Lévi-Strauss a partir dos anos 1950, quando inaugura, na antropologia, o método estrutural. A partir do seu encontro com Roman Jakobson, na Nova York dos anos 1940, o antropólogo poderá se valer das descobertas processadas na linguística por Saussure e pela fonologia de Trubetskoy. Após o convívio com outras disciplinas que lhe darão o suporte teórico do método, entre elas a psicanálise freudiana e a economia de Marx, sem falar na música e nas artes plásticas, Lévi-Strauss se entrega à árdua tarefa de percepção das estruturas inconscientes que regem os esquemas mentais e à abertura para a alteridade. Estava para sempre selada uma das maiores contribuições que o estruturalismo poderia oferecer aos estudos das ciências humanas, ao serem quebradas as fronteiras etnocêntricas e dado início ao processo de descolonização cultural.

Torna-se sintomática a publicação dessas fotos de um Brasil em plena fase de industrialização e após as experiências literárias inauguradas pelos modernistas de 1922 — voltadas para a releitura do estatuto cultural do índio a partir da desconstrução da imagem projetada pelo colonizador europeu. Sintomática ainda o é por incidir no momento em que o País começa a ter saudades de si próprio e a procurar vestígios de identidade nas reproduções nostálgicas dos tristes trópicos, flagrados, ironicamente, pelas lentes ainda amadoras de um pesquisador estrangeiro. Com esse livro Lévi-Strauss nos convida à leitura de um álbum de retratos e de recortes, envolvendo, num pacto de cumplicidade, o seu olhar com o de outrem. As sugestivas fotos dos índios e as legendas, que mais traduzem a presença dos restos de memória do que explicações de ordem sistemática, irão exigir diferente postura analítica por parte do observador contemporâneo.

A diferente carga de subjetividade do olhar permitirá a construção de uma imagem de Brasil, distinta talvez daquela retratada nas fotos, pois tanto o autor quanto o seu potencial leitor têm consciência do vazio e da falta que aí se instalam. Sensações que dificilmente poderiam ser captadas pela câmera fotográfica. A natureza simulada dessa realidade, vista e revista após um longo período de tempo, deixa a amarga e feliz lembrança de uma época que não mais existe. As impressões inscritas no livro de Lévi-Strauss nos falam desse momento percebido através das lentes do presente:

> Examinadas de novo, essas fotografias me dão a impressão de um vazio, de uma falta daquilo que a objetiva é intrinsecamente incapaz de captar. Percebo o paradoxo que há, de minha parte, em publicá-las em maior número, mais bem reproduzidas e muitas vezes enquadradas de um modo que não o permitia o formato de *Tristes trópicos*; como se, ao contrário do que acontece comigo, elas pudessem oferecer substância a um público, não apenas porque ele não esteve lá e deve contentar-se com esse mudo comércio de imagens, mas sobretudo porque tudo isso, revisto no local, se mostraria irreconhecível e até mesmo, sob muitos aspectos, simplesmente não existe mais.[1]

Graças a associações temporais que desobedecem à duração contínua do tempo e possibilitam a união do passado com o presente, cria-se um espaço ubíquo de encontros pela observação desprovida do instrumental estruturalista — a objetividade e o distanciamento do olhar — mas equipada com as lentes particulares de cada sujeito. Respeita-se o recorte de diferentes sujeitos diante do objeto, aproximação que ainda se nutre do afastamento necessário à compreensão das imagens. Trata-se de um álbum de retratos que funciona como um presente oferecido pelo antropólogo ao país que o acolheu, quando seus olhos procuravam a experiência dos trópicos para iniciar a longa carreira que iria abraçar por toda a vida. Um presente que possui igualmente a força de romper com a recente entropia cultural, responsável pela diluição das imagens locais e pela produção de um mundo "tristemente homogêneo". *Saudades do Brasil* seria, nas palavras de Manuela Carneiro da Cunha, "a busca das diferenças perdidas". Ou, em outras palavras, a busca de um certo olhar esquecido no tempo, um "olhar remoto", como assim sempre o entendeu Lévi-Strauss, ao se dedicar ao exame obsessivo e apaixonado dos fatos culturais.

O paralelo que se estabelece com a obra anterior de Lévi-Strauss e a publicação do último livro de fotos diz respeito ao diferente enfoque assumido pelo antropólogo na análise das estruturas do espírito humano, ao detectar o seu caráter universal e permanente. A anterior preocupação em sistematizar o material coletado cede lugar à exposição fragmentada e seletiva das faces e corpos pintados dos índios, de paisagens representativas dos lugares visitados pela expedição científica. A assinatura do autor é reforçada pelo retrato do antropólogo quando jovem, em companhia da macaca Lucinda, símbolo dos trópicos: "desde que passara a viver em minha companhia, Lucinda havia escolhido, como postura habitual, agarrar-se a uma de minhas pernas".

Os *flashes* da viagem ao Brasil de antes exprimem, em branco e preto, a revelação dos negativos referentes aos costumes e à vitalidade de uma civilização. Recuperadas com a ajuda desse trabalho do etnólogo, as fotos registram não só o passado de Lévi-Strauss, como o de um país. A lembrança de Lucinda agarrada a uma de suas pernas reforça a ligação entre o sujeito e o objeto, não mais sob a forma distanciada e fria do método, mas como prova da interação entre passado e presente, revitalizados pela magia da memória.

No livro *A oleira ciumenta*, o pesquisador irá se expressar a respeito dos limites do método estruturalista, ao apontar a impossibilidade de se ater às particularidades da vida psíquica:

> Serei acusado de reduzir a vida psíquica a um jogo de abstrações, de substituir a alma humana, com suas febres, por uma fórmula asséptica. Não nego as pulsões, as emoções, o fervilhar da afetividade, mas não concedo a essas forças torrenciais uma primazia: elas irrompem num cenário já construído, arquitetado por imposições mentais.[2]

Ao se deter na análise dos mitos indígenas para melhor compreender sua organização social, Lévi-Strauss não se preocupa em determinar, *a priori*, como na abordagem formalista de Propp ou na "concepção barthesiana de narrativa", um modelo universal, mas busca verificar que as leis que regem os mitos são as mesmas que regem o pensamento. Embora se oponha à generalidade da estrutura enquanto dotada de elementos semelhantes e arquetípicos, a intenção primeira da análise antropológica consiste na aceitação dos esquemas mentais como marca da universalidade da estrutura. A interpretação textual passa a ser efetuada por meio de

um raciocínio lógico, baseado na operação da ordem do conceito e instaurada pela cadeia simbólica. A construção de modelos implica a ruptura com a realidade empírica e, assim como o signo opera o corte com a coisa, a estrutura não pode ser diretamente apreendida na realidade concreta.[3] Apropriando-se ainda dos preceitos da linguística estrutural, que postula a generalidade do inconsciente como infra-estrutura lógica, o antropólogo reduz o inconsciente a uma articulação binária, o que resulta na universalidade da estrutura e no abandono das diferenças discursivas e históricas.

O afastamento da realidade e do vivido — mola mestra da construção do objeto da ciência — se verifica também na psicanálise freudiana e lacaniana, que estabelece a relação entre a ordem simbólica e a aquisição da linguagem. A transformação do objeto pela linguagem permite o afastamento do indivíduo em relação à sua vivência e a autonomia diante da realidade. A relevância dessa descoberta recai principalmente na associação entre a antropologia, a psicanálise e a semiologia, pela natureza simbólica do objeto de investigação. Ao se desnaturalizar o objeto, procede-se à sua semiotização, ato epistemológico que rompe com a teoria empírica do conhecimento.

A revolução processada na semiologia por autores pertencentes à Escola Francesa, tais como Roland Barthes, Julia Kristeva, Tzvetan Todorov, Claude Bremond, Gérard Genette, entre outros, permitiu não só o avanço da análise intrínseca do discurso literário, mas ainda o abandono de um caráter fechado e auto-suficiente, isolando-se os critérios de *literariedade* pela ampliação do conceito de *texto* e a sistematização do termo *intertextualidade*. A antropologia, ao descentrar o eixo dos valores etnocêntricos, propicia ainda a quebra de hierarquia dos discursos e aguça o interesse pela valorização de discursos considerados marginais pela cultura oficial. Proliferam, nos meios acadêmicos dos anos 1960 e 1970 no Brasil, pesquisas voltadas para a releitura de manifestações populares brasileiras, como os ritos do carnaval, do candomblé, do cotidiano, bem como a literatura de cordel, a música popular, contribuições valiosas para a revisão do conceito de literário. A revitalização dos discursos das minorias, como os da mulher, do índio, do negro, irá surgir no final da década de 1970, quando se começa a lutar por seu espaço no debate acadêmico e no meio cultural.

Entre nós, Luiz Costa Lima pode ser considerado um dos grandes divulgadores do estruturalismo, ao ter escolhido o estudo e a transmissão do método antropológico de Lévi-Strauss e remetê-lo às análises do texto literário. Com a publicação de *Estruturalismo e teoria da literatura*, em 1973, o crítico torna-se responsável pela introdução de um pensamento novo no meio universitário, principalmente o do Rio de Janeiro, quando se destaca o cuidado com a análise formal e o rigor teórico.

Esse livro representa um divisor de águas no interior dos estudos de teoria da literatura, por ter o autor assumido uma posição corajosa — e combatida — diante da história das teorias críticas. Privilegiando o corte sincrônico em detrimento do diacrônico, processa a revisão da crítica literária de acordo com o pólo de oposição montado pela armadura analítica, ou seja, a produção *versus* a recepção. Defendia a análise denominada sistêmica, calcada nos princípios antropológicos e psicanalíticos, e se opunha à estética clássica e moderna, por estarem preocupadas com a produção do efeito estético no receptor. A estrutura, por sua vez, era considerada na sua natureza assimétrica e diferencial, produtora de tensão e em desacordo com as estruturas centradas no equilíbrio e na simetria, própria dos discursos com forte tendência ideológica.

Com o objetivo de descrever os princípios teóricos e metodológicos que norteiam algumas das vertentes do pensamento crítico estruturalista, destaco alguns tópicos mais significativos:

a) a ruptura processada no interior das ciências humanas, com o descentramento do sujeito cartesiano e a descoberta do inconsciente freudiano; a dissolução da idéia de autor e o apagamento da noção de origem;

b) a revisão do conceito de estrutura, oposto ao de sistema saussuriano, em que a tensão substitui o equilíbrio, assim como a lógica dialética substitui a lógica binária; a estrutura (Lévi-Strauss) constitui-se de esquemas mentais — o seu aspecto fixo e imutável — e da sensibilização contextual — o seu aspecto variável;

c) a apropriação dos princípios de carnavalização, intertextualidade, dialogismo, paródia, pastiche, paráfrase, ironia e humor, retirados respectivamente de Bakhtin, Deleuze, Kristeva, na análise da estrutura narrativa e poética dos textos e de seus processos de linguagem; o emprego desses procedimentos para

a caracterização do sistema literário brasileiro e sua relação com os modelos estrangeiros;

d) a reflexão sobre a linguagem no seu estatuto simbólico, em ruptura com a realidade, segundo preceitos linguísticos, filosóficos e psicanalíticos;

e) o conceito de *escritura* em Derrida, como traço de presença e ausência do logos, mutilação do fantasma paterno e território de interditos;

f) o conceito de interpretação em Silviano Santiago, retomado da reflexão filosófica de Derrida, e a revisão de textos da literatura brasileira que problematizam o tema da dependência cultural;

g) a análise sistêmica, realizada por Costa Lima, com base na antropologia lévi-straussiana e na psicanálise lacaniana.[4]

Discussões teóricas voltadas para o estatuto do sujeito, do não-lugar do inconsciente, da arbitrariedade do signo, do apagamento da noção de origem, da ruptura que a linguagem opera no real, do discurso da alteridade, fizeram e ainda fazem a cabeça dos filhos legítimos do estruturalismo, dos órfãos ou dos bastardos de um movimento considerado por muitos como reflexo de modismos.

Um balanço realizado das melhores análises estruturalistas publicadas no Brasil nas décadas de 1960 e 1970 registra a presença de uma reflexão mais sistematizada do texto literário, marcado por extremo rigor teórico e por sofisticado tratamento dos atos de linguagem. Reconhecer, nos dias atuais, as limitações teóricas do estruturalismo e proceder à revisão do que fora anteriormente deixado de lado constituem um projeto, nem tão utópico, de construção de um pensamento crítico entre nós.

Torna-se oportuno apontar algumas dessas limitações e, dentre elas, ressaltar aquela em que a escolha de textos para estudo correspondia ao recorte operado pelo método ou pela teoria. O relacionamento entre autores se processava com base no seu grau de representação enquanto "autores de ruptura", uma vez que haviam se rebelado, cada um em seu tempo, contra os modelos estabelecidos. A natureza dessa postura teórica — e ideológica — não só contribuía para a escolha de determinado autor — estávamos em plena ditadura militar — como retirava de sua obra elementos para a construção de uma "poética estruturalista". Cite-se o exemplo de João Cabral de Melo Neto, que recebeu de Costa Lima um tratamento analítico que respondia pela

conjunção entre estruturalismo e poética da diferença, por sua obra se inscrever como avessa à "verdade socialmente instituída", à ilusão simétrica da representação ideológica.

A preferência por textos transgressores da ordem social vigente e rotulados como de *ruptura* motivava assim o julgamento das obras de arte literária. Estas, ao serem discutidas segundo critérios ligados à *diferença*, deveriam cumprir as exigências do julgamento crítico. Ao lado de critérios intrínsecos, baseados na estruturação e organização do enunciado, exigia-se um grau de reflexão que a obra era obrigada a oferecer. Determinada vertente da crítica estruturalista ainda se apegava a modelos maniqueístas para a compreensão da literatura, sendo que o direcionamento da leitura impedia considerar outros textos que fugiam desses padrões. O olhar da crítica, voltado tanto para a tradição cultural quanto para os momentos de ruptura (estes representados pelos movimentos de vanguarda), se aguçou no Brasil nos meados dos anos 1970, quando a poética das vanguardas começa a perder terreno para outro tipo de tendência artístico-cultural.

As restrições que poderia apontar no trabalho de análise textual realizado na fase estruturalista resultam das transformações sofridas pelo próprio discurso crítico ao longo desses últimos anos. As limitações referentes à antropologia lévi-straussiana decorrem igualmente da revisão teórica pela qual passa esse saber nos dias atuais. A indagação em torno de categorias e princípios que nortearam grande parte da epistemologia estruturalista é tributária de uma nova postura diante dos discursos da ciência. Essa reflexão proporciona a abertura para se compreender com mais clareza os limites interpretativos, bem como as razões que motivaram a escolha de determinado percurso teórico.

Dentre as modificações aí processadas, cabe lembrar que a crise do estruturalismo coloca em xeque a crise da epistemologia como fundamento universal do conhecimento. Nas palavras de Ítalo Moriconi, no livro *A provocação pós-moderna*, o movimento é assim interpretado:

> Visto com os olhos de hoje, o estruturalismo parece haver esgotado, por tê-la levado ao extremo, a possibilidade de que a ilusão cientificista e objetivista volte a exercer influência hegemônica sobre as humanidades. A base de tal ilusão foi a epistemologia fundada na nítida separação entre o sujeito e o objeto e modelada na geometria (cartesianismo) ou na física newtoniana (kantismo).[5]

A crise da razão científica dá lugar à dimensão crítico-narrativa a ser observada no discurso cognitivo das ciências humanas.

Prescinde ainda de visibilidade, na década de 1980, a conceituação do estético como experiência radical de transgressão, na medida em que essa categoria começa a perder terreno no discurso crítico e nas revisões processadas pela teoria literária. A exteriorização gradativa do saber, conquistada pelos meios mais eficazes de transmissão do conhecimento, exige do pesquisador mais empenho criativo e articulação interna das informações, já que o saber contemporâneo constrói-se por meio da seleção dos dados, estando estes à disposição de todos. Cessa de existir o apelo ao novo e a obsessão pelo original, seja em termos de manifestação artística ou teórica. O reduto da originalidade e o culto da personalidade abrem espaço para o convívio amplo e plural do saber, efeito do raciocínio pautado pela bricolagem e pela montagem reciclada de vários operadores textuais.

Ao ser interrogado sobre o futuro do estruturalismo, ironicamente Lacan respondeu que o movimento teria a duração das rosas, dos simbolismos e dos Parnasos. Uma estação literária, como qualquer outra, fadada à passagem inevitável do tempo e sujeita a transformações e turbulências. A percepção nítida do caráter precário do saber fez de Lacan um dos maiores representantes do discurso estruturalista, pela sua posição contrária à legitimação de verdades defendida pelos adeptos do conhecimento pleno e da ausência de dúvida. Repensar o estruturalismo hoje é tarefa que descarta a mera questão de modismos, pois as estações literárias nunca estiveram tão sujeitas ao fluxo contínuo e horizontal do tempo, por se construírem como força descontínua e espiralada da história das idéias. E essas idéias voltam, assim como foram. Passageiras, provocadoras de novos questionamentos, com diferentes cores e perfumes, podadas com tesouras mais ágeis e revigoradas pelo olhar atento do presente.

Dentro desta pauta é que retomo a referência inicial à obra de Lévi-Strauss, com vistas a estabelecer pontos de divergência entre os seus escritos de ontem e a deixada no livro *Saudades do Brasil*. Se a abordagem estruturalista praticada na antropologia — e em grande parte na crítica literária calcada nesse modelo — ignorava as particularidades enunciativas ao conferir importância mínima à recepção dos discursos, terminava por apagar a figura do sujeito no próprio ato de observação e de análise. Nesse gesto, recalcava-se o sujeito receptor dos textos pela diluição de

sua importância no processo cognitivo da obra, esquecendo-se que o crítico, no circuito criado entre obra e público, participa igualmente como leitor. Recalcava-se ainda o sujeito no lugar de ator da enunciação crítica, ao se ver obrigado a se posicionar objetivamente diante da escrita: a expressão de sua autoridade na terceira pessoa garantia a cientificidade e a neutralidade no exercício interpretativo. O resultado desse afastamento torna-se paradoxal, uma vez que a legitimação da autoridade depende igualmente da exposição da experiência do sujeito, que, na realidade, não se mostra como mero observador do objeto e tampouco desvinculado de seu tempo e lugar histórico.

O redimensionamento da subjetividade na prática analítica de textos não significa que a história, o indivíduo e o sujeito estivessem ausentes das pesquisas estruturalistas (sem entrarmos no caso específico da psicanálise). A rigor, esses elementos foram vetados e domesticados pelos próprios sujeitos que construíram esses modelos de leitura. A marca autoral no texto analítico funciona como uma das conquistas mais relevantes do discurso crítico contemporâneo, entendendo-se que o sujeito volta à cena discursiva de maneira ainda esvaziada e fraturada.

Não há lugar, portanto, para o artefato controlador do pensamento universal, quando o interesse do trabalho interpretativo se abre para as questões culturais, pelas diferenças históricas e particularidades do gesto enunciativo. Torna-se impossível conceber a noção de estrutura que abole as distinções culturais em favor de imagens únicas e sem fraturas. É ainda inadmissível pensar o lugar da prática interdisciplinar a partir do lugar hegemônico da linguística ou de qualquer outra disciplina que tente se impor na rede. Seria oportuno reconhecer de que modo os enunciados se imbricam, se contaminam e se diferenciam no embate entre discursos heteróclitos. Essas formas discursivas passam a se relacionar na rede interdisciplinar — ou melhor, transdisciplinar — de modo a superar a dependência de umas em relação às outras, por um impulso de coordenação e horizontalidade.

Com o olhar voltado para o que foi destacado nas fotos do livro de Lévi-Strauss, o leitor contemporâneo poderá, com a carga de experiência de sua própria época, captar as pulsações das mentes, o rosto decorado das mulheres e dos homens e a escrita que se extrai desse desenho. Experiências transmitidas ainda

pelas imagens, em que o poder de sugestão supera a realidade ali estampada, permitindo ao livro de fotografias revelar, com nostalgia, o tempo, nem tão perdido, dos tristes trópicos.

NOTAS

[1] LÉVI-STRAUSS. *Saudades do Brasil*, p. 9.

[2] LÉVI-STRAUSS. *A oleira ciumenta*, p. 249.

[3] Cf. LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural.*

[4] Remeto o leitor para o trabalho de Roberto Corrêa dos Santos, publicado nos *Ensaios de Semiótica*, n. 26, e intitulado "A crítica literária no Brasil (Últimos quinze anos)", que muito contribuiu para esclarecer a leitura de nosso tempo de PUC.

[5] MORICONI. *A provocação pós-moderna*: razão histórica e política da teoria hoje, p. 148.

O ESPAÇO NÔMADE DO SABER

Minas do lar
Minas sem mar,
Minas do lazer
sem mar.

Silviano Santiago

Ao se pensar a literatura comparada nos dias atuais, um primeiro ponto a ser destacado refere-se à experiência humanista e interdisciplinar de nossas Faculdades de Filosofia e Letras, cujo espaço do saber se concentrava literalmente no mesmo prédio, onde se respirava o mesmo ar nos corredores e se folheavam livros nas bibliotecas comuns. Por essa razão é que se torna compreensível a afirmativa de Antonio Candido, pronunciada no 1º Congresso da Abralic, em Porto Alegre:

> Há mais de quarenta anos eu disse que "estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada", porque a nossa produção foi sempre vinculada aos exemplos externos que insensivelmente os estudiosos efetuavam as suas análises ou elaboravam os seus juízos tomando-os como critérios de validade. Daí ter havido uma espécie de comparativismo difuso e espontâneo na filigrana do trabalho crítico desde o tempo do romantismo, quando os brasileiros afirmavam que a sua literatura era diferente da de Portugal.[1]

O ensaísta reforça a existência de uma vocação comparativista espontânea e informal, coextensiva à atividade crítica no Brasil, levando-se em conta a necessidade de se pensar nacionalmente a literatura pelo viés — e apesar — do olhar estrangeiro. Torna-se importante valorizar essas primeiras reflexões sobre o estudo de literatura comparada no País para se perceber o avanço atingido nos dias atuais. Estudar literatura passou a ter um enfoque mais amplo e cultural, graças à abertura política iniciada no final dos anos 1970, o interesse pela pesquisa de temas ligados às minorias, assim como o retorno de questões voltadas para a dependência cultural.

Expande-se, a partir dessa época, a relação entre literaturas nacionais e estrangeiras, com o objetivo de melhor entender o comércio interdisciplinar igualmente espontâneo e informal que orientava as agendas acadêmicas das ciências humanas. Com o apoio de instrumental mais sistematizado e pelo exemplo da situação vivida durante todo esse tempo — a separação das áreas, a divisão de domínios e a criação de fronteiras e portas entre as disciplinas — retoma-se, aos poucos, a tradição da interdisciplinaridade. Por meio da prática exercida em congressos, associações, cursos de pós-graduação e seminários integrados de pesquisa, pretende-se diminuir a fratura causada pela especialização monotemática e fechada e partir em busca de uma maior integração disciplinar.

A criação do Doutorado em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG veio responder a essa demanda de natureza interdisciplinar e sobretudo interdepartamental. Iniciado em 1982 e levada a termo em 1985, com a abertura oficial do Curso, esse programa de pós-graduação contou com a deliberação de um grupo de docentes recém-titulados no exterior — Europa e Estados Unidos — e no próprio País, pelas universidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. A esse grupo se uniram alguns dos professores da primeira geração da Faculdade de Letras, o que facilitou o andamento e a consolidação do programa.

Embora visasse a coerência interna do seu perfil, a criação do Doutorado em Literatura Comparada caracterizou-se pela diversidade de formação pós-graduada do corpo docente, a par de interesses comuns trazidos pelo convívio interdepartamental. Se, no início dos cursos de pós-graduação da FALE (1974), o namoro interdisciplinar realizava-se de forma eficiente, com o doutorado o casamento tornou-se inevitável. Ressalte-se que, na época, o número reduzido de docentes titulados contribuiu para a desejada efetivação desse convívio. Explica-se porque o perfil do curso revela-se hoje muito mais aberto a projetos de alunos egressos de outras áreas, como a psicanálise, a história, as artes plásticas e a filosofia, do que outros programas de pós-graduação na área de ciências humanas. A Faculdade de Letras, pioneira, no âmbito da UFMG, no exercício da interdisciplinaridade, colhe hoje os frutos da aventura e constitui um exemplo para os estudos comparativistas das demais áreas.

Como se pode deduzir, o espírito mineiro atua de forma latente nesse tipo de estratégia institucional, considerando-se que

a lição aprendida lá fora serviu, inegavelmente, para abalar o "lar da tradição", graças à influência dos ares de outros espaços. A "Minas do lar/ Minas sem mar" — evocada ironicamente nos versos de Silviano Santiago "O que Minas?"[2] — sugere outra leitura do espírito mineiro, divido entre o apego à tradição e a busca incessante do novo, do outro lado da montanha. Ou, quem sabe, na condensação do mar com a montanha. Abandonar esse lar e aventurar-se pelo desconhecido, pelo outro lado de lá, configuram a natureza nômade e inquieta desse saber sempre em processo. A natureza descentrada do espírito mineiro, contrária aos estereótipos criados em torno dele, por se manter em permanente trânsito, possibilita a convivência salutar com várias vertentes teóricas e metodológicas, reveladoras de uma formação acadêmica que nega a endogenia, assumindo uma perspectiva pluralista e aberta às diferenças.

Vale citar alguns exemplos relativos aos efeitos provocados pelos estudos de literatura comparada nas disciplinas teóricas e na diferente abordagem metodológica dos objetos literários.

Embora nossa formação acadêmica tenha sido sempre pautada por inclinações mais teóricas e reflexivas, a perspectiva analítica comparativista tem o mérito de ampliar essa visão. Ao trazer para o palco do debate a pergunta sobre o lugar que ocupa na tradição da cultura nacional — minada, desde os primórdios, de idéias e importações estrangeiras —, a literatura comparada procura se nutrir desse heteróclito tecido cultural. O estatuto das teorias que aqui se instalam passa a ser interpretado com base nos diversos graus de recepção no País, visando detectar os fatores ideológicos que possibilitaram a entrada dessas idéias nos portos acadêmicos: o contrabando — saudável ou não — de objetos teóricos, o valor da mercadoria, e assim por diante. O espaço ocupado pela divulgação desses objetos importados no sistema institucional torna-se mais transparente, graças ao livre trânsito e à diluição dos objetos nativos. Consegue-se entender com mais facilidade a causa da aceitação de diferentes correntes teóricas nas inúmeras instituições de letras do País.

A tradição do pensamento crítico da Universidade de São Paulo, por exemplo, sempre se pautou pela valorização da cultura nacional, lição aprendida, segundo Antonio Candido, com os mestres franceses, convidados a lecionar na então recém-criada Faculdade de Ciências Humanas, no decênio de 1930. A

necessidade de se conhecer o país de origem não representava qualquer repúdio à cultura estrangeira. Estabelecia-se, pelo contrário, a ponte entre o saber nacional e o estrangeiro. Os estudos literários predominantes nessa instituição ainda conservam a tendência de privilegiar o conhecimento adquirido na leitura de autores nacionais, condição *sine qua non* para a produção de parâmetros comparativos. Trabalhos de ordem mais historiográfica ou pesquisas ligadas à preservação de acervos culturais sempre tiveram, na USP, prioridade em relação aos estudos de natureza teórica. A prova da diferença entre essa instituição e uma outra sediada na mesma cidade — a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo — reside justamente na posição contrária assumida pelas pesquisas vinculadas aos estudos semióticos, conduzidos nas décadas anteriores por Haroldo de Campos e seus colegas.

A atuação do poeta, crítico e tradutor, pauta-se pela aproximação entre tradução e antropofagia, decorrente da associação com a intertextualidade e com vistas a uma perspectiva sincrônica em relação à tradição cultural brasileira. Por esse caminho, retoma-se o projeto artístico modernista de Oswald de Andrade e se reflete sobre as literaturas produzidas no chamado Terceiro Mundo como "tradutoras" da cultura do outro. A necessidade de incorporar a produção artística dentro de um movimento internacional implica, por um lado, a conscientização da nossa dívida para com as culturas dominantes e, por outro, a superação desse débito por meio da devoração antropofágica do legado cultural estrangeiro. No nível historiográfico, o crítico aponta o cosmopolitismo da literatura brasileira desde as suas origens, uma vez que a mesma já nasce adulta, por compartilhar e parodiar o código artístico mais elaborado da época, através da obra de Gregório de Matos e Antônio Vieira. O barroco constitui-se como linha de tradição de ruptura e diferença quanto aos outros movimentos, ao mesmo tempo que atua como parâmetro de avaliação estética e referência decisiva nos processos de canonização de autores brasileiros.

O caminho teórico seguido pela Faculdade de Letras da UFMG pretende conjugar a tradição de culturas nacionais com as estrangeiras — abstraindo-se da concepção estreita de lugares regionalmente marcados — e produzir objetos teóricos — que revelem o efeito desconstrutor das relações interculturais. Valendo-se ainda dessa perspectiva analítica, o texto ficcional ou artístico assume funções próximas àquelas do texto teórico,

podendo ser interpretado como imagem em movimento na qual a rede metafórica é produtora de redes conceituais. Procura-se ainda repensar a própria tradição cultural brasileira de forma a colocá-la em posição particularizada frente à tradição estrangeira: nem narcísica, nem edipiana. O olhar unívoco em direção a uma determinada tradição carece de malícia; a visão excludente de tradições teóricas revitaliza a gasta polêmica das "idéias fora do lugar". Na ausência deliberada de um porto seguro para essas idéias, o importante é enfatizar o descentramento de lugares de origem, supostamente produtores de saber. De maneira curiosa, o verbo comparar vai sofrendo, ao longo do tempo, modificações que tendem a abalar as posições universalistas — principalmente ditadas pela cultura européia — e das limitações de ordem nacionalista — ligadas a um pensamento redutor.

Quanto ao aspecto metodológico, nossa formação sempre se guiou pelos estudos literários de ordem textual, pela valorização do caráter intrínseco e imanente da literatura, graças às experiências com a estilística, a fenomenologia, o estruturalismo e a semiologia. Essa prática, voltada para o exame particular do texto, para os detalhes de construção e as minúcias de efeitos de linguagem, continua a ser um de nossos grandes trunfos. Com a retomada de pesquisas inseridas num projeto mais abrangente e em perspectiva — em que se diminui o valor da profundidade analítica e se concentra no olhar horizontal e em superfície —, ampliam-se os horizontes da leitura textual, atingindo-se dimensões de natureza cultural.

A abordagem intercultural revitalizada pela pesquisa comparativista encontra na prática tradutória, inaugurada pelos ensaístas e poetas paulistas, uma das formas mais convincentes para que sejam redimensionadas essas relações. A tradição das literaturas nacionais se enriquece diante da possibilidade de trair modelos e de repensar origens. Cresce igualmente o fascínio pelo "lar nacional", pela discussão de temas e conceitos vinculados à história e à literatura, à memória cultural, à preservação e conservação do patrimônio. Este, pelo fato de virtualmente nos pertencer, permanece sintomaticamente menos conhecido e mais relegado a um segundo plano. A revisão dos conceitos de regional, pós- regional, local, global e de outras categorias que garantem a relação entre culturas, constitui um dos traços marcantes da preocupação da crítica hoje.

A posição metodológica assumida diante do material de pesquisa existente nos acervos literários — o estudo de fontes primárias — além de observar os requisitos a esse tipo de abordagem, pretende imprimir novo olhar sobre a recuperação do texto da memória. O comportamento respeitoso diante da biblioteca pessoal dos escritores e ao armazenamento de seu arquivo se mescla a uma atitude rebelde do pesquisador, pelo fato de também conquistar a liberdade de poder embaralhar os documentos no momento de sua análise. Babeliza-se a biblioteca, sem desvirtuá-la, com a ajuda da arte do esquecimento, da leitura distraída, para que se consiga ler, com distanciamento, o objeto que metaforicamente seria de nossa propriedade.

Nascem desse exercício infinito do saber pesquisas valiosas para o estudo comparativista, comprovando-se uma das tendências mais marcantes da crítica atual, sensível ao diálogo da tradição com a contemporaneidade: biografias literárias, edições críticas, publicação de textos inéditos, edições de obras raras, organização de antologias, além da produção de um conhecimento não monumental. A natureza enciclopédica dessa biblioteca deverá prioritariamente ser lida como estratégia desconstrutora de verdades e de propriedades autorais. Pretende-se conjugar a experiência da pesquisa histórica com a criatividade do trabalho individual, cujo resultado recai na escolha do ensaio como gênero analítico. O grau de criatividade exigido nesse trabalho decorre da conjunção sempre bem-sucedida da ficção teórica com os conceitos em processo de constituição. Os objetos de análise da crítica genética e textual são cuidadosamente produzidos pelo pesquisador, que se lança na empresa de selecionar o vasto material enciclopédico para que este seja transformado em *corpus* de estudo.

Com base nessas reflexões de ordem teórica e metodológica, é bastante singular o espaço ocupado pela Faculdade de Letras da UFMG no quadro das instituições brasileiras que desenvolvem pesquisas em literatura comparada. A expressão de Ricardo Piglia, "a mirada estrábica", ao se referir à situação da literatura argentina diante da estrangeira e com o exemplo da obra de Borges, traduz o caráter ambivalente e seminal das culturas consideradas periféricas. Trata-se de manter um olho dirigido para a inteligência européia e outro para as entranhas da pátria.[3] Não se pode afirmar, todavia, que a situação atual da literatura latino-americana se paute ainda pela dupla mirada de Borges. A transformação gradativa dos centros hegemônicos e a permanente mobilidade

das transferências culturais contribuem para a releitura de diferentes alvos contidos no conceito de "mirada estrábica".

Nessa rede de influências, a posição de Minas Gerais diante dos estudos de literatura comparada pode ser desdobrada, tomando como eixo de relação tanto a produção teórica e literária estrangeira quanto a nacional, produzida no meio intelectual do Rio de Janeiro e de São Paulo. Teórica e metodologicamente procura-se instaurar os elos entre as manifestações externas e internas, com vistas a desconstruir o pólo de oposições que gira em torno das categorias exterior/interior. Por se manter uma posição aglutinadora entre a voz do mesmo e do outro, esse outro não mais se manifesta na sua alteridade radical nem na sua exterioridade excludente. A alteridade, entendida como componente da subjetividade individual e de um grupo, anula a face homogênea e endógena que determinados guetos culturais ousam ainda lutar pela sua conservação. Corpos e instituições, longe de se apresentarem através de um só rosto ou um único olhar, revestem-se de máscaras e desempenham papéis diferenciados. Acreditar no descentramento cultural prefigura a desejada invenção e releitura de modelos culturais hegemônicos, além de aquecer o diálogo acadêmico.

A conjunção heteróclita de vários olhares, voltado ora para dentro, ora para fora do lar e da rua, da montanha, da planície, do mar e do além-mar, traduz essa mirada cultural estrábica. Inspirada no exercício intelectual do paradoxo e na visão crepuscular das civilizações, cria-se uma montagem de paisagens teóricas, pela sobreposição da montanha, da planície e do mar.

Com base nessa múltipla composição geográfica, criam-se famílias e amizades teóricas, em que o conceito de influência passa a ser entendido como revitalização dos modelos. Harold Bloom, no livro *A angústia da influência*, ao analisar a prática da repetição e o recurso da descontinuidade verificados no ato criador, confirma a ampliação da relação de paternidade para o de amizade literária:

> A verdadeira história poética é a história de como poetas enquanto poetas têm suportado o peso de outros poetas, assim como toda biografia é a história de como alguém suporta o peso de sua própria família — ou do deslocamento da família às figuras de amantes e amigos.[4]

A metáfora familiar se expande para o núcleo da amizade — a criação mais livre de laços, afinidades literárias e teóricas, grupos de gerações — e permite a invenção e a fabulação de um espaço neutro no qual o convívio com a diferença não se transforma em drama familiar. Essa prática realiza o próprio gesto metafórico da tradução, que consiste na leitura da tradição nacional e estrangeira, de forma esquiva e falseada. A condensação de culturas motiva o ato ousado e criativo da fragmentação, do recorte analítico, do plágio e do esquecimento. Nessa operação substitutiva, não se cogita do valor atribuído ao original ou à cópia, a modelos e falsetes. Por meio do olhar irreverente dessa "mirada estrábica", consegue-se refletir sobre a cultura brasileira sem resquícios de mágoa ou de ressentimentos. "O Terceiro Mundo", já sabemos, não é mais aqui.

NOTAS

[1] CANDIDO. Literatura comparada, p. 211.

[2] SANTIAGO. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, p. 118.

[3] PIGLIA. Memória y ficción, p. 61.

[4] BLOOM. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia, p. 132.

O DISCURSO CRÍTICO BRASILEIRO

A discussão a respeito do problema da dependência cultural frente aos países hegemônicos teve, nos anos 1950, tratamento mais sistematizado por parte dos intelectuais brasileiros, embora tenham sido preservados alguns princípios defendidos em décadas anteriores. O estreito laço entre modernização e transculturação — uma das articulações teóricas a serem operadas neste texto — conduz a diferentes pontos de vista quanto ao tema da dependência, levando-se em conta ora o descompasso entre as idéias importadas e a sua atualização nos países periféricos, ora a aceitação do atraso como ardil para a aquisição dos empréstimos culturais. O conceito de transculturação remete para a definição do crítico uruguaio Angel Rama, que, nos meados da década de 1970, propôs o estudo da transferência ou da transitividade cultural a partir do desafio apresentado pelas narrativas neo-regionalistas latino-americanas (Arguedas, Guimarães Rosa, García Marques, Juan Rulfo). Explora e discute as relações entre universalidade e identidade nacional, modernização e projeto político de homogeneização social, assim como a constituição de discursos contraculturais em sociedades neocoloniais, marginalizadas e dependentes.[1]

Segundo Mabel Moraña, mesmo que o conceito de Angel Rama sobre a transculturação se volte para a área da literatura, a sua formulação e desenvolvimento se projetam além da textualidade narrativa, justamente a partir do momento em que a série literária é entendida como discurso e práxis cultural, como resposta crítico-simbólica e projeto ideológico ante a "aceleração modernizadora".[2] O conceito pode, contudo, ser ampliado para a abordagem das relações culturais de modo mais abrangente, não se detendo apenas nas questões de ordem moderna e nos problemas vinculados à política.

Do Modernismo Brasileiro de 1922 ao período contemporâneo, as definições e redefinições do moderno passaram pelas diferentes

relações criadas entre a importação de teorias da vanguarda européia ou americana e a construção do conceito de nacional, com base na complexa vinculação aos parâmetros ditos universais. A passagem do discurso nacional-estatal para o campo da globalização recoloca pontos delicados para o problema do nacional, na medida em que se postula a ênfase nas produções locais sem a anterior mediação dos valores nacionais. A substituição da hegemonia do Estado pela hegemonia do mercado promove, nos dias atuais, modificações de ordem epistemológica, ocasionando a troca de paradigmas vigentes no período compreendido entre a década de 1920 e a de 1970.

Tomando como parâmetro a metáfora espacial — a América Latina como produtora de uma epistemologia ligada à sua condição geográfica periférica e historicamente localizada —, outras metáforas poderão ser igualmente anexadas, na medida em que poderão contribuir para a composição do imaginário da transculturação. Dentre elas, ressaltem-se, a metáfora temporal, em que se articulam a memória colonial e o esquecimento dos modelos, a recepção tardia da modernidade metropolitana nos países periféricos e a ideologia do desenvolvimento e da dependência; a econômica, construída pelo sistema de trocas entre culturas, dos ganhos e prejuízos trazidos pela colonização e interpretados sob o signo da riqueza, do lucro, da dívida e do empréstimo; a orgânica, traduzida pelo sistema composto por elementos e processos naturais, transportados para a cultura, como raiz, árvore, frutos, rizomas, transplante, enxerto; a comercial, compreendendo os desdobramentos da operação transcultural relativos ao tráfico e ao roubo de idéias, ao contrabando e ao plágio como estratégias de resistência à literatura dos países colonizados; a alimentar/ritualística, que incorpora práticas indígenas para a construção de estratégias de forças nacionais na luta contra o outro da metrópole, como a antropofagia oswaldiana e a "estética da fome", de Glauber Rocha.

Do ponto de vista da produção e da recepção desses conceitos operatórios, deve-se levar em conta a posição da cultura latino-americana frente à modernidade instaurada nos países hegemônicos, espacialmente considerada como "periférica" e, temporalmente, como "tardia". As contradições inerentes a essa cultura, que passa por um lento e gradual processo social de modernização com as limitações impostas pelo "subdesenvolvimento", motivam a reflexão contemporânea sobre os lugares de produção dos saberes locais, bem como sobre a articulação

com outros saberes globais. Com as mudanças provocadas pelos acontecimentos econômicos, sociais e culturais conhecidos como globalização e pós-modernidade, modifica-se a concepção moderna de cultura. Constata-se a transformação das teorias ligadas à dependência, em virtude da quebra do conceito de linearidade temporal da história universal, e a sua substituição pela idéia de "simultaneidade espacial das histórias locais".[3] Quanto ao seu aspecto teórico, essa reflexão é ainda tributária da contribuição da crítica cultural, que entende ser a leitura dos conceitos um procedimento contextualizado, variando conforme as circunstâncias e o momento em que foram elaborados. A operação analítica realiza-se através do gesto de ressemantização conceitual, direcionada não só quanto aos empréstimos, como em relação às diferentes reciclagens operadas na cultura nacional. Pretende-se analisar o discurso crítico a partir de parâmetros que o coloquem em situação de mobilidade frente ao olhar analítico do presente. Procedimento de mão dupla, que permite observar o trânsito entre o valor conferido aos conceitos no momento de sua produção e os possíveis desdobramentos e transformações aí verificados.

O MAL-ESTAR DA DEPENDÊNCIA E A ALEGRIA ANTROPOFÁGICA

Nos anos 1950, o nome de Antonio Candido é emblemático para que se reconsidere a questão das relações entre a cultura brasileira e a estrangeira, partindo-se do problema do subdesenvolvimento diante das forças capitalistas internacionais. No entender de Candido, a fase de "consciência amena do atraso", no período em que a noção de país novo era predominante, finaliza com a Segunda Guerra, sucedendo-se a ela a fase que corresponde à "consciência do subdesenvolvimento", com o esforço de modernização do País. Para que o Brasil pudesse participar do processo desenvolvimentista comandado pelo capitalismo internacional, era necessário queimar etapas e se tornar, de uma hora para a outra, integrante do "concerto das nações".[4]

No ensaio "Atração do mundo", ao analisar as políticas de identidade brasileira construídas ao longo do século 20, Silviano Santiago interpreta a posição teórica de Antonio Candido como correlata à de Joaquim Nabuco. Este pensador da

virada do século, imbuído de espírito eurocêntrico, revela-se dividido entre uma tradição cultural européia consolidada e a realidade brasileira, carente de uma tradição e vista como inferior. Por esses motivos, vê-se condenada a ser parte integrante da cultura que considera ser a mais forte. O "eurocêntrico Nabuco conclui: desde que temos a menor cultura, começa o predomínio destas (das camadas estratitificadas) sobre aquele (o sedimento novo)".[5] Utiliza-se da síntese definidora da cultura brasileira, pautada pelas "tendências particularistas e universalistas", que será, segundo Santiago, retomada, cinquenta anos depois, por Candido. Após definir a produção literária latino-americana como galho secundário da portuguesa, que, por sua vez, é arbusto de segunda ordem no jardim das Musas, Candido acrescenta: "Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime."[6]

A utilização de metáforas orgânicas — árvore, galho, arbusto — para a explicação de nossa dependência cultural, obedece à razão crítica iluminista, que defende a ordem causalista e cronológica das influências, ficando estabelecida a necessidade de, por critérios naturalistas, o nosso vínculo com as literaturas européias torna-se placentário, não constituindo, portanto, uma opção. A questão da formação da cultura brasileira passa pela noção de origem, entendida na sua verticalidade e hierarquia, por reforçar as imagens de raiz, de início e de fonte. Dessa rede semântica construída pelos conceitos, concebe-se a existência de uma relação sistêmica capaz de integrar os vários momentos de constituição da grande árvore genealógica da cultura nacional. Renato Cordeiro Gomes, no artigo "Para lá das fronteiras: literatura e subdesenvolvimento, de Antonio Candido", se expressa de maneira clara a esse respeito:

> O atraso cultural leva ao tópico da dependência. Aqui, retoma Candido a metáfora da *árvore* explicitada no "Prefácio" da *Formação da literatura brasileira* e mostra serem as literaturas latino-americanas "galhos das metropolitanas". São literaturas dependentes. Não se trata de camuflar as influências em nome de uma autonomia só justificada historicamente na fase do nacionalismo romântico, fase da consciência amena do atraso do "país novo". Se a literatura é fenômeno de civilização, a influência é inevitável, sociologicamente vinculada à nossa dependência desde a colonização e o transplante das culturas. O vínculo com as literaturas européias é placentário, não é opção (...) É a maneira de nossa inserção no universal, visto como o ocidental europeu.[7]

Antonio Candido é um dos teóricos mais sensíveis ao sentimento de dualidade que caracteriza a mentalidade do intelectual vivendo num país periférico. Desde a sua reflexão presente na *Formação da literatura brasileira* (1959) até os mais recentes estudos, persiste a discussão em torno da identidade dialética da cultura brasileira, condenada a oscilar entre o local e o universal, o mesmo e o outro, a civilização e o primitivismo, o moderno e o arcaico. Paulo Eduardo Arantes, em texto esclarecedor, *Sentimento da dialética* (1992), analisa a posição de Antonio Candido e a de Roberto Schwarz quanto à resolução dessa oscilação por parte dos movimentos literários e dos autores representativos da historiografia nacional. A discussão retoma, em parte, o dilema dos efeitos da transculturação, que se manifesta ora através da "dialética positiva" — Oswald de Andrade e a poética "pau-brasil", o tropicalismo dos anos 1960 — ora pela "dialética negativa" — Machado de Assis e a lição do descompasso entre a modernização capitalista e a experiência brasileira.[8] As posições de Candido e de Schwarz se distinguem quanto à valorização das vanguardas no processo de descolonização nacional, ou, usando a expressão de Candido, de "desrecalque localista", na medida em que Schwarz considera a "poesia pau-brasil" oswaldiana como representação literária centrada no mito progressista-conservador.[9]

Nas discussões sobre dependência cultural, retomadas em grande escala nas décadas de 1960 e 1970, a formulação de Paulo Emílio Salles Gomes — o mal-estar da sociedade brasileira diante do processo de modernização — respondia pelo movimento simultâneo de identificação e de dissolução do outro e do mesmo. O entrelaçamento paradoxal dessas categorias dialéticas provoca o sentimento permanente de inadequação de quem está condenado a oscilar entre dois níveis de cultura, em virtude de nossa sina de país periférico: "Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro."[10]

A inadequação e o mal-estar na cultura brasileira causados pelo confronto entre a recepção e a atualização dos empréstimos estrangeiros constituem, inegavelmente, um dos pontos cruciais da problemática transcultural. "As idéias fora do lugar" (1977), conceito cunhado por Roberto Schwarz a partir da leitura da obra de Machado de Assis, se baseia na ideologia sociológica marxista,

voltada para o questionamento das contradições provocadas pela modernização nos países periféricos. Expressões como "descompasso", "mal-estar" e "torcicolo cultural", traduzem a preocupação de Schwarz em apontar a defasagem entre as idéias importadas e a sua recepção num contexto social diferenciado do europeu. Enquanto a modernização européia se baseava na autonomia do indivíduo, na universalização da lei e na ética do trabalho, no Brasil, a cultura do favor, antimoderna como a escravidão, prega a dependência pessoal, a exceção à regra e a remuneração de serviços pessoais. O "homem livre" continuava preso a uma estrutura social que não se desvinculava dos princípios arcaicos de privilégio e de clientelismo, obstáculos para a constituição de um Estado moderno.[11]

Silviano Santiago, em 1972, no texto "O entre-lugar do discurso latino-americano", subverte as antigas antinomias e hierarquias próprias do discurso colonizado e ocidental, propondo a reflexão sobre a dependência cultural com base no pensamento crítico da filosofia francesa e na grande lição americana de Borges, desconstrutor de origens e de modelos da literatura mundial. Conceitos como fonte e influência, original e cópia, localismo e universalismo, deixam de ser interpretados segundo critérios positivistas e se inscrevem sob o signo da contradição e do paradoxo, desfazendo-se a rigidez das oposições. No caso da concepção do "entre-lugar", não se trata de uma abstração filosófica "fora do lugar", mas de uma posição que visa representar a cultura brasileira *entre outras*, retirando novos objetos teóricos das obras ensaísticas e ficcionais. A importância desse texto para a polêmica nacional em torno da dependência reside na relação estreita que o conceito mantém com as teorias modernistas, como a antropofagia oswaldiana e a "traição da memória" de Mário de Andrade, que iniciaram o diálogo transcultural de modo a transformar o atraso e o subdesenvolvimento nacionais em resposta eufórica e positiva, pela assimilação, "sábia e poética", de algumas conquistas modernas. Nesse sentido, a prática transcultural é vista através de um diálogo alegre, sem o peso do descompasso e do mal-estar, embora certo de que a relação aí existente não se resolve pela "dialética positiva", sem conflitos e de natureza "ufanista", como assim foram interpretados, por Schwarz, a "poesia pau-brasil" e o tropicalismo.

> Já com Oswald o tema, comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, *prefigurando a humanidade pós-burguesa*, desrecalcada e fraterna; além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim.[12]

Em "Apesar de dependente, universal" (1981), Santiago confirma a sua posição diante da perspectiva marxista de Schwarz, através do emprego do instrumental teórico de que sempre se dispôs, ou seja, a filosofia francesa, pela recusa do conceito de origem e pela subversão dos critérios de tempo e de espaço na nova constituição do discurso cultural periférico. Desvinculando-se de um ponto de vista sociológico, o crítico procura se definir, ainda, por uma posição antropológica, que melhor evidencie o sentido diferenciado da expressão de cada cultura. A resposta cultural à dependência, longe de restringir o universo das trocas históricas, sociais e literárias, amplia o poder de força dos textos ditos colonizados. Os antídotos apontados por Santiago para uma das interpretações da questão da dependência se enquadram na linhagem modernista: a antropofagia, a "traição da memória" e o movimento concretista.

Roberto Schwarz, em artigo de 1987 ("Nacional por subtração"), reacende a polêmica entre o seu pensamento teórico e o de Santiago e Haroldo de Campos, ao se posicionar de forma distinta quanto às redefinições dos conceitos de nacionalidade e de dependência cultural. Os artigos escolhidos para confronto são o de Santiago, acima citado, e o de Campos, "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira" (1983). Em ambos, a retomada da antropofagia como conceito operatório, por se revelar ainda eficaz no processo de desconstrução das culturas estrangeiras, coloca a literatura nacional em posição de igualdade na concorrência com a estrangeira, pela confiança no aspecto positivo e alegre da transculturação. Aproximam-se, também, pelo tratamento desconstrutor conferido às noções filosóficas de original, cópia e simulacro, invertendo-se o processo causal de interpretação do discurso histórico.[13]

Para Luiz Costa Lima, um dos principais responsáveis pelo fortalecimento de uma tradição teórica no Brasil, a problemática da diferença cultural impõe-se a partir do exame do "controle

do imaginário" no pensamento ocidental. A tarefa do crítico consiste em teorizar sobre as transposições desse pensamento para o espaço colonizado, elaborando-se, para tal, formas de interlocução com a cultura estrangeira. Em seu artigo "Da existência precária: o sistema intelectual no Brasil" (1981), o crítico repudia a tradição do discurso ensaístico brasileiro, pautado por um certo tipo de "cultura auditiva", inimiga da exposição argumentativa e sistemática do pensamento. Ao denunciar as marcas de oralidade e improvisação dessa forma ensaística — na qual se enquadraria a obra de Gilberto Freire — Costa Lima argumenta ser o gênero rico em palavrório e artifícios sedutores, fruto de uma cultura transmitida de boca em boca, sem cadeias demonstrativas e cujo palco é a "palavra teatralizada".

Segundo Costa Lima, a intelectualidade brasileira, moldada no hábito do palco e da tribuna, mostra-se desprovida do espírito de debate e reflexão, por acreditar no poder sedutor do discurso e se contentar com a precariedade do recurso argumentativo. Essa improvisação funciona como arma de dois gumes, por servir tanto para a preservação do estatuto colonial da cultura brasileira quanto para a ênfase no espírito prático e experimental, contraposto à reflexão teórica. Tal argumento se expande para questões ligadas à dependência cultural, quando considera ser a desorganização e a ausência de método no pensamento de um povo o grande fator para se consolidar a condição de dominado diante de outras culturas:

> E do ponto de vista do sistema intelectual, o pior do autoritarismo é que ele acostuma a *intelligentsia* ao pensamento impositivo, que não precisa demonstrar, pois lhe basta apontar, mostrar com o dedo, "a verdade". No caso das nações econômica e culturalmente periféricas, como a nossa, esta conseqüência ainda se torna mais intensa, porque o seu horror à teorização própria as deixa duradouramente sujeitas à teorização alheia.[14]

Conseguindo captar, com lucidez, o perigo de se considerar o discurso crítico da América Latina apenas por este lado "macondo", intuitivo e mágico, Costa Lima aponta a ingenuidade que esconde esse discurso, ao mesmo tempo que denuncia a visão totalitária de quem assim o interpreta. O diálogo entre a cultura nacional e a estrangeira deverá ser realizado pela troca intersubjetiva de seus interlocutores, para que o intercâmbio cultural se processe

de modo a não privilegiar um dos interlocutores. Desconstrói a idéia da anterioridade ou da posterioridade na produção dos saberes, por acreditar que estes participam de um contexto histórico comum, embora dotados de particularidades distintas. A identidade pretendida pelo crítico irá resultar da tensão e do encontro de vozes interculturais.

Se, no Modernismo, a metáfora econômica foi transplantada para o discurso literário — a poesia "pau-brasil", de Oswald de Andrade (1925), torna-se poesia de exportação — esta resposta ao domínio colonial traduzia o desejo de libertação do verso brasileiro pelo crédito conferido aos valores nacionais. A devoração crítica operada pela antropofagia oswaldiana teve como alvo ultrapassar os limites regionais pela internacionalização da poesia e da cultura brasileiras, através de um diálogo menos hostil e mais paritário com a cultura européia. Não é sem razão que entre os ritos populares, o carnaval tenha sido motivo de destaque, por representar a alegria, o ritual, "a dança da raça" e as inversões sociais, interpretados pelo viés do humor. A saída modernista para a questão da transculturação ainda se guiava pela necessidade de devorar o que de bom oferecia a cultura estrangeira, sendo o europeu, o Outro, o inimigo visado para ser deglutido. A relação binária estabelecida entre o Brasil e outras culturas restringia-se basicamente à européia, ponto central de onde as idéias saíam. Limitados se tornavam, portanto, os intercâmbios internacionais, ocasionando a ocidentalização da cultura, pela estreita dependência existente entre o País e a Europa.

Ao se desvincular o conceito de exterior do que é próprio do estrangeiro, e incorporá-lo aos elementos que representavam o estranho para a cultura branca, como o índio e o negro, consegue-se ampliar a relação entre interior/exterior. Nesse sentido, a antropofagia oswaldiana desloca e embaralha os pólos tradicionalmente conhecidos como externos e internos, na busca de uma identidade que não se circunscreve à essência do nativo, mas à necessidade de criá-la, sem a imitação do modelo estrangeiro. Roberto Corrêa dos Santos, em comentário ao texto de Silviano Santiago, "Oswald de Andrade: ou o elogio da tolerância racial" (1990), ressalta a leitura original realizada pelo crítico quanto à contribuição do modernista para a nova colonização do País. Articulando o par de opo-sições de forma a reinseri-lo numa relação complementar e não de ruptura, o ensaísta, na esteira de Santiago, lança um novo olhar sobre o projeto modernista:

> Ao contrário do romântico, o projeto modernista esquadrinhado no convite à Antropofagia de Oswald requer, conforme ainda leitura de Silviano, uma segunda colonização, esta agora decidida pela vontade livre dos agentes sociais. Para tanto, será necessário, ao invés de se exteriorizar o interior, trabalhar no sentido inverso: interiorizar o exterior. O exterior, pensando-se exclusivamente em termos de formação cultural, diz respeito ao estrangeiro, às forças do Ocidente, ao progresso, à produção européia, à atualização, à modernidade das novas conquistas. A nacionalidade brasileira poderia, com tal operação antropofágica, aí sim, tornar-se forte e autêntica. Mais avançada ainda é a reflexão modernista quando considera sendo o exterior não só a cultura européia, mas também as culturas negra e indígena. Todas elas devem ser introjetadas para gerarem a nossa independência, a nossa identidade, o nosso interior forte.[15]

O conceito de nacional constrói-se pela defesa do indígena — elemento primitivo e exótico da cultura e capaz de compor esse "interior forte" — e é reinterpretado pelo Modernismo como desprovido da roupagem européia, branca e etnocêntrica. "Sou um tupi tangendo um alaúde", verso emblemático de Mário de Andrade para melhor definir a situação ambivalente causada pelo processo de transculturação, relaciona-se à frase bombástica de Oswald de Andrade, citada no *Manifesto antropófago*: "tupi or not tupi, that's the question". *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, impõe-se ainda como a obra-prima do modernismo, por desconstruir a falsa questão da identidade indígena, colocando-a sob suspeita e ampliando o foco de abrangência: o herói atinge dimensões transnacionais que permitem a sua inserção na cena latino-americana.

A aceitação do descompasso entre modernização e transculturação como uma das condições de serem encarados os conflitos, no lugar de ignorados ou dissolvidos, é compartilhada por escritores que definem o nacional pelo viés da herança modernista de Oswald e de Mário de Andrade. A partir dos anos 1930, o projeto modernista, ao vincular o conceito de nacional ao programa do Estado, irá passar pelo conflito entre a construção de uma memória nativa, local e os imperativos de uma cultura global, universal, trazida pela modernização, pela sistematização e pelo ordenamento racionalista do saber estatal.

Mário de Andrade, ao lado de outros colegas do movimento, irá viver o dilema causado pela necessidade de construção de uma identidade nacional, nascida da "interiorização do exterior", e a posição racionalista manifestada nos anos 1930 e 1940, ao

envolver a cultura em um projeto de Estado. A contraditória relação estabelecida entre os intelectuais modernistas e o projeto modernizante da ditadura de Vargas (1937-1945) responde pela fundação de um pensamento moderno pautado tanto pela apropriação das vanguardas européias, através da atitude crítica e desconstrutora, como pelo compromisso com o projeto estatal, centrado na preservação de princípios nacionalistas e universalizantes. Outro impasse reside na posição do intelectual, acuado entre a profissão de escritor e o apelo em participar da política restauradora do Estado nacional. Como escritor, acredita na liberdade de expressão e na criação de uma obra que ressalte o aspecto lúdico e descompromissado do brasileiro; como intelectual, sente-se na obrigação de superar o individualismo e de entregar-se ao projeto de sistematização dos bens nacionais, como a tradição da arte popular, o material etnográfico e os museus.

Nos anos 1930, a cultura brasileira encontrava-se ainda em fase de renovação estética trazida pelo Modernismo de 1922 e pelas novas conquistas literárias — o romance regionalista — ao mesmo tempo em que se estruturava um modelo de país politicamente ancorado no projeto de Modernização, de feição autoritária e elitista. A convivência, em Mário de Andrade, de dois pólos contraditórios da memória — no processo criativo e na atitude empreendedora do homem público — permite configurar o grau de complexidade do movimento modernista frente aos processos de transculturação. O estreito vínculo entre a ruptura de modelos estrangeiros e a descoberta de uma tradição cultural do País foi por muito tempo esquecido, ao se privilegiar, no Modernismo, a leitura apenas pelo viés da destruição e da vanguarda, em detrimento dos valores legados pela tradição.

O lado desconstrutor de Mário de Andrade concentra-se principalmente na criação de *Macunaíma*, calcada na revisão de todo o populário nacional e no deslocamento parodístico de dogmas e cânones oficiais. Vampirizando o saber institucionalizado, *Macunaíma* representa a força revolucionária de uma aprendizagem em processo, embaralhando os textos da cultura erudita e do imaginário nacional, constituído de lendas, contos populares e mitos indígenas. O esquecimento, tal como se processa na prática recitativa dos rapsodos gregos e dos cantadores nordestinos, propicia a invenção e o improviso. O ato de criar

define-se pelo esquecimento de modelos herdados da tradição, pelo jogo astucioso da memória e pela atitude anarquista frente ao arquivo cultural.[16]

Não resta dúvida de que Mário de Andrade, diante do imperativo de intervir no processo de modernização do País, esbarra nas suas convicções democráticas e revolucionárias. O seu discurso moderno coincidia, em parte, com o discurso autoritário do Estado, que, ao negar ao mesmo tempo o improviso e a falta de sistematização científica, valia-se do brilho e da intuição de seus mais representativos artistas. Esse conflito irá acompanhar Mário de Andrade por toda a vida, o que reforça o fascinante e sofrido diálogo do intelectual com as idéias universalizantes trazidas pela cultura européia e a necessidade de superá-las pela saída literária e particularizada. Helena Bomeny, em *Guardiães da razão*, analisa a posição dos modernistas mineiros frente aos propósitos constituintes de uma nacionalidade política, incluindo, em diálogo, a figura de Mário de Andrade:

> "Passada a revolta, continua a tradição..." Ela continuava agora, nos anos 30, pela novidade de envolver a cultura em um projeto de Estado. O que resultaria do empreendimento? Uma modernidade que informou a política do Estado Novo, como sabemos, deixaria muito pouco espaço às categorias do pensamento romântico e às iniciativas culturais diversificadas, especialmente pela tensa relação que se estabeleceu entre propostas e institucionalização; entre diversidade e uniformização. Nossos intelectuais literatos, nossos modernistas, inscreveram-se distintamente na experiência política do vanguardismo estadonovista. As sucessivas e públicas frustrações de Mário de Andrade e o silêncio de Drummond são mais do que apenas reações de personalidades diferentes.[17]

A relação conflituosa mantida por Mário de Andrade diante do descompasso cultural entre a metrópole e os países periféricos pode ser ainda traduzida por uma resposta otimista e, não menos denunciadora, do aspecto contraditório do espírito brasileiro. Ciente da responsabilidade de estar promovendo a construção da nacionalidade moderna com a sua obra ficcional e ensaística, além da participação nos projetos governamentais, o escritor assume o paradoxo da situação e, com essa atitude, emblematiza o processo transculturador. Essa duplicidade inscreve-se no âmbito de uma explicação naturalista, ao se referir ao comportamento social do brasileiro, que hesita entre a escolha do destino da personagem

Macunaíma — próprio das regiões quentes e predisposto ao "exercício da preguiça" — ou dos habitantes das regiões temperadas, mais propensos à seriedade, ao trabalho e à moral. Intuição e razão constituem, basicamente, a fórmula dessa equação, sem que o conceito de nacionalidade, presente em *Macunaíma*, seja entendido apenas do ponto de vista da intuição e do "interior" que nos informa. O conflito entre a racionalidade iluminista que marcou a proposta nacionalista de Mário de Andrade, nos últimos anos de vida, e o impulso transgressor e combativo da vanguarda dos anos 1920, responde pelo diálogo mantido com os princípios modernos internacionais.

Lúcida e dramaticamente, o escritor modernista assumiu o confronto entre lazer e labor, intuição e razão, nacional e universal, periferia e metrópole, através de respostas que ora tendiam para o "nacionalismo pragmático" (Gilda de Mello e Souza), ora para o universalismo iluminista. Ao se posicionar contra Macunaíma, Mário de Andrade refletia o outro lado do processo racionalista da modernização e os efeitos, "avant la lettre", globalizantes da transculturação. A favor de Macunaíma, sonha com um lugar utópico, longe dos compromissos inadiáveis, do livro de ponto e da vida citadina, uma forma de romper com a ilusão de progresso, motivada pela modernização social. Em 1933, ao responder a um questionário de uma editora americana, o intelectual manifesta o desejo de se afastar da civilização e morar na Amazônia, repetindo o destino ficcional do herói sem nenhum caráter: "Meu maior sinal de espiritualidade é odiar o trabalho, tal como ele é concebido, semanal e de tantas horas diárias, nas civilizações chamadas 'cristãs'. O exercício da preguiça, que eu cantei no Macunaíma, é uma das minhas maiores preocupações."[18]

A resistência à cultura do trabalho e à ideologia cristã, imposta pelo colonizador à época das descobertas do Novo Mundo, e a opção pelo "exercício da preguiça", de índole nativa, longe de constituírem uma saída para os "males" da civilização, reforçam o estatuto ambíguo da proposta de Mário de Andrade e de outros modernistas (Comparar, por exemplo, Oswald de Andrade e a concepção utópica do "matriarcado de Pindorama".). É inegável que a obra mais importante do Modernismo brasileiro é *Macunaíma*, por refletir entre outras questões, o impasse entre a cultura do lazer e a do trabalho, assim como a devoração antropofágica da cultura indígena e da européia. Se a resposta para esse conflito

recair na obra literária, o processo de transculturação modernista dos anos 1920 revelar-se-ia, segundo Silviano Santiago, dotado de um caráter nacionalista pragmático:

> Oscilando entre o que é pioneiro e o que é etnocêntrico, aflora o nacionalismo pragmático de Mário de Andrade, que não é uma "resposta definitiva", mas uma 'solução provisória', como alerta Gilda de Mello e Souza em "Vanguarda e nacionalismo na década de vinte". Pelo sim e pelo não, é no nacionalismo pragmático que fica a lição de atualidade de Mário. Uma estratégia desconstrutora do processo infernal de ocidentalização do Brasil.[19]

VANGUARDA E SUBDESENVOLVIMENTO

A releitura da tradição colonial pela poesia e a prosa modernistas, dotadas de princípios de construção cubista, expressionista e futurista, vale-se principalmente dos recursos técnicos trazidos pela modernização, pelo constante confronto entre o homem e a máquina. As contradições entre os movimentos de vanguarda desenvolvidos nos países periféricos e o estado de subdesenvolvimento em que se encontram esses países — a defasagem entre transculturação e modernização — serão retomadas, na década de 1950, pelo movimento concretista em São Paulo. Haroldo de Campos, em "A poesia concreta e a realidade nacional", acena para a discussão suscitada pelo concretismo, a propósito da relação entre vanguarda e subdesenvolvimento: "Pode um país subdesenvolvido produzir uma literatura de exportação? Em que medida uma vanguarda universal pode ser também regional ou nacional? Pode-se imaginar uma vanguarda engajada?"[20]

Ao se inserir na tradição oswaldiana, Haroldo de Campos defende a antropofagia como forma de redução e de devoração crítica, na qual o conceito de nacional se expande internacionalmente, não havendo mais lugar nem para exclusivismos regionalistas, nem para complexos de inferioridade cultural. A redução estética — gesto antropofágico e seletivo — transforma-se em riqueza cultural, em arte de exportação, resposta afirmativa de um país provinciano, tal como se apresentava o Brasil dos anos 1920. A consciência do subdesenvolvimento, uma das mais fecundas interpretações da dependência nos anos 1960, já se acha esboçada no projeto antropofágico de Oswald de Andrade.

Na *História do modernismo brasileiro* (1978), Mário da Silva Brito registra a importância do movimento, visto como primeira tentativa de "desalienar a literatura brasileira de seu paraíso perdido formal e colocá-la nos trilhos do tempo":

> O desejo de atualizar as letras nacionais — apesar de para tanto ser preciso importar idéias nascidas em centros culturais mais avançados — não implicava uma renegação do sentimento brasileiro. Afinal o que aspirava era tão-somente a aplicação de novos processos artísticos às inspirações autóctones, e, concomitantemente, a colocação do país, então sob notável influxo de progresso, nas coordenadas estéticas já abertas pela nova era.[21]

O período "construtivo" das artes e da política no Brasil culmina com a construção de Brasília, reunião do ideal utópico de progresso com o sentido moderno e racionalista exigido pelo projeto desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, então Presidente do País. A internacionalização dos valores nacionais se justificaria, principalmente, pela estrutura capitalista em ascensão, responsável pela abertura cultural e pelos empréstimos aos países economicamente mais fortes. A poesia concreta, o abstracionismo geométrico nas artes plásticas, a bossa-nova e o Cinema Novo representam o estilo minimalista de se fazer arte, na tentativa de utilização de uma linguagem que pudesse ser entendida internacionalmente, embora marcada pelo traço nacional. Esse traço, definido pela relação estreita com o programa político do Estado, é fruto de uma campanha social pautada pelo otimismo e pelo projeto de integração e de planificação da ordem nacional. Silviano Santiago, em "Poder e alegria – a literatura brasileira pós-64 – reflexões" (1988), resume, analiticamente, o que entende por "capitalização de um saber brasileiro" do período pré-64, ao compará-lo com o período subsequente:

> Perdendo o otimismo social edificante e construtivo, a literatura pós-64 não pode também ser aproximada, por movimentos de semelhança, da sua precedente imediata — a produção dos chamados anos democráticos, que vão de 1945 a 1964. Seja na construção de Brasília a partir do nada, sonho de todo arquiteto e metáfora ideal para o artista de vanguarda, seja no transplante maciço de uma indústria automobilística estrangeira para o país, seja nas palavras de um teórico da poesia concreta que pedia aos pares para construírem "poemas à altura dos objetos racionalmente planejados e produzidos" — em

tudo perpassava um otimismo construtor do tipo internacionalista que dizia que o bem e o bom estavam na *capitalização*. Na capitalização dos recursos econômicos estrangeiros e nacionais, aí também estava a "capitalização" de um saber brasileiro que trabalharia em favor de um Estado nacional forte e pujante, atrevido e esperançoso, que se lançaria a uma inédita explosão internacional.[22]

Publicado em 1965, "Uma estética da fome", de Glauber Rocha, constitui um dos manifestos mais importantes para se entender a situação cultural dos países latino-americanos nessa década, interpretada não só do ponto de vista cinematográfico como político. A reflexão principal do manifesto reside na impossibilidade de se falar em Cinema Novo sem pensar nas relações de dependência política, econômica e cultural às quais o País está submetido, estendendo essa reflexão para a América Latina. As circunstâncias políticas do momento, como a ditadura e o fantasma do imperialismo americano, motivam o cineasta a se colocar contra a ausência de liberdade social, optando, através da arte, pela exposição crítica das misérias do continente latino-americano. Os problemas apontados pela "estética da fome" aproximam-se, em alguns pontos, da proposta concretista, citando-se, entre eles, a indagação sobre a possibilidade de produção artística dos países subdesenvolvidos diante do avanço modernizador dos países estrangeiros, uma vez que naqueles se convive, simultaneamente, com a miséria e o luxo, o novo e o arcaico, o pré-moderno e o pós-moderno. As diferenças entre as propostas consistem na aceitação, pelo concretismo, da devoração crítica (e antropofágica) da estética internacional, pela apropriação da técnica como condição necessária de universalização artística, uma vez que "o patrimônio mental é cada vez mais posto em termos universais, como se verifica cotidianamente nos domínios da ciência".[23]

No Cinema Novo, em contrapartida, a forma mais eficaz de tornar a arte cinematográfica material de exportação consiste na defesa de uma "estética da fome", marginalizando-se da indústria e do mercado, e pondo em prática o slogan glauberiano, "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça". Ao invés da devoração antropofágica, constata-se o processo autofágico de cultura, ao se postular a alegorização da miséria contra a tendência do cinema "digestivo", ou seja, dos "filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil,

ou se os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização".[24] Uma estética que se impõe igualmente pela violência revolucionária, a serviço da verdade e das causas importantes que marcam o panorama político e artístico da época:

> A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. [...] Sabemos nós — que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto — que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.[25]

Se a resposta se detiver no programa cultural modernizante do Estado, instaurado na década de 1930 no Brasil, com a ajuda dos mais importantes intelectuais modernistas, o outro lado da moeda transculturadora reflete não só o descompasso entre ideais literários e nacionalização estatal, como também a abertura dos países periféricos para a universalização cultural, marcada pela modernização indiferenciada e homogeneizadora. A consciência da complexidade conceitual que estrutura todo este raciocínio permite, portanto, o desdobramento infinito de posições pós-modernistas, responsáveis pelo encaminhamento da discussão em torno da transculturação.

NOTAS

[1] MORAÑA. Ideología de la transculturación, p. 137-145. Cf. também o livro de ORTIZ (*Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*) no qual o conceito foi pela primeira vez utilizado, na área da antropologia.

[2] MORAÑA. Ideología de la transculturación, p. 139.

[3] MIGNOLO. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. Cânones & contextos, p. 94.

[4] CANDIDO. Literatura e subdesenvolvimento, p. 140-162.

[5] SANTIAGO. *Revista Gragoatá*, p. 34.

[6] Ibidem. p. 37.

[7] GOMES. *Ensaios de Semiótica*. Belo Horizonte, p. 123.

[8] ARANTES. *Sentimento da dialética*; na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz, p. 9-22.

[9] Rachel Esteves Lima, em *A crítica literária na Universidade Brasileira* (1997), analisa a razão pela qual os dois intelectuais se afastam quanto a essas questões: "Mas, se Candido, em sua trajetória adaptativa aos padrões estéticos europeus, valoriza as experiências das vanguardas que surgiram a partir do movimento modernista, o mesmo não ocorre com Schwarz, que não admite um questionamento da visão teleológica sobre a qual constrói sua análise. O problema com o Modernismo, de acordo com a visão de Schwarz, é que a superação das contradições se daria apenas ao nível da linguagem, enquanto no contexto social o otimismo de um Oswald não teria como persistir. [...] Para Schwarz, o 'desrecalque localista' não passa de uma forma de legitimação da cópia de modelos europeus de uma maneira acrítica, em que a 'interpretação triunfalista de nosso atraso' acaba se fundando numa ilusão." LIMA. *A crítica literária na Universidade Brasileira*, p. 194- 195.

[10] GOMES. *Cinema*: trajetória do subdesenvolvimento, p. 77.

[11] SCHWARZ. *Ao vencedor as batatas*; forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro, p. 13-25.

[12] SCHWARZ. Nacional por subtração, p. 13.

[13] Eneida Leal Cunha, em "Leituras da dependência cultural", sintetiza as posições diferenciadas de Schwarz e Santiago, procurando situá-las dentro de suas respectivas linhagens e preferências analíticas: O confronto entre os ensaios "Apesar de dependente, universal" e "Nacional por subtração", além de pôr em cena sistemas interpretativos divergentes ou convergentes do pensamento ocidental, expõe o esboço de duas linhagens de intelectuais brasileiros e de dois modos de ler e avaliar as formações de identidade e a experiência da dependência cultural. Ponto nuclear de uma dessas famílias de avaliadores da literatura e da cultura no Brasil, a qual pertence Roberto Schwarz, pode ser identificado na ascendência ilustrada da "Formação" de Antonio Candido e no interesse comum quase excludente pela produção literária datada a partir de 1850, ou, dito mais largamente, pela produção moderna e pós-colonial. As leituras de Silviano Santiago vêm-se empreendendo da história cultural, desde a década de 1970. Em contrapartida, operam inversões, reversões e deslocamentos de ênfases, pondo o foco, reincidentemente, em produções coloniais como a carta de Pero Vaz de Caminha, articulando-as à produção modernista e contemporânea. CUNHA. Leituras da dependência cultural, p. 126-139.

[14] LIMA. Da existência precária: o sistema intelectual brasileiro, p. 30-56.

[15] SANTOS. O político e o psicológico, estágios de cultura, p. 100.

[16] Cf. SOUZA. *A pedra mágica do discurso.*

[17] BOMENY. *Guardiães da razão*; modernistas mineiros, p. 114.

[18] ANDRADE. Resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay, p. 41.

[19] SANTIAGO. Si eu soubesse, p. 15-22.

[20] CAMPOS. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 107-127.

[21] BRITO. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna, p. 32.

[22] SANTIAGO. Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – reflexões, p. 18-19.

[23] CAMPOS. *Arte em Revista*, p. 30.

[24] ROCHA. *Arte em Revista*, p. 15-17.

[25] Ibidem. p. 16-17.

A TEORIA EM CRISE

O debate que hoje movimenta a comunidade universitária se baseia na antiga discussão sobre os efeitos que determinadas teorias estrangeiras provocam no campo da crítica literária, considerando-se esta como um dos discursos que tem se destacado nas ciências humanas. Nada mais saudável do que a abertura ao debate, no qual os intelectuais se vêem na obrigação de se posicionarem frente a tais questões, em vez de preferirem continuar apáticos no seu gabinete, reservando-se o direito de expressão apenas ao ambiente da sala de aula. As inúmeras oportunidades oferecidas para o avanço das questões não se restringem aos encontros acadêmicos, à sistematização de pesquisas realizada por grupos interdisciplinares, às sessões de defesa de tese ou aos grandes congressos internacionais, mas às publicações veiculadas por revistas especializadas, livros e pela atuação do intelectual nos lugares aos quais é convidado a se manifestar, incluindo-se aí os meios de comunicação de massa. A recente inclinação de conjugar o saber produzido por especialistas com sua divulgação mais popularizada traduz os diferentes lugares por onde passa atualmente o conhecimento, exigindo-se a revisão de antigos preconceitos relativos à separação entre cultura erudita, popular e de massa.

A crítica literária no Brasil, por sua vez experiente dos caminhos percorridos, tem se apresentado em diversos cenários de elocução, que vão desde a fase da crítica de rodapé dos anos 1930 aos 1950 até o ambiente universitário, no qual se desenvolve um estudo mais especializado, com a criação, nos anos 1970, de cursos de pós-graduação. A sua presença na mídia é, nos dias atuais, reservada a resenhas e a artigos que muitas vezes ultrapassam o âmbito da crítica literária, constituindo-se, com frequência, em textos que incrementam o debate intelectual entre nós. Seria preciso lembrar, contudo, que não se trata mais de se considerar a literatura na sua condição de obra esteticamente concebida, ou de valorizar os seus critérios de literariedade, mas de interpretá-la

como produto capaz de suscitar questões de ordem teórica ou de problematizar temas de interesse atual, sem se restringir a um público específico.

A preocupação de representantes da crítica literária quanto à crise por que passa a disciplina é causada pelas transformações culturais e políticas das últimas décadas, razões pelas quais o problema teórico não se restringe apenas à crítica literária. A crescente diluição das fronteiras disciplinares e dos objetos específicos de estudo provoca reflexões mais abrangentes na área das humanidades, abalada pela abertura epistemológica e pelo enfraquecimento de territórios. Estudiosos brasileiros, acostumados a conviver com a chegada, hoje muito mais rápida, de teorias estrangeiras nos lares acadêmicos, vêem-se em conflito frente aos caminhos da crítica. Os estudos culturais de origem anglo-saxônica, e atualmente desenvolvidos nos Estados Unidos, estariam ameaçando os estudos literários, corrompendo o objeto de análise e distorcendo a teoria da literatura. A mudança do centro produtor de saberes ligados às ciências humanas — a Europa pelos Estados Unidos — é um dos maiores fatores da polêmica que atualmente se trava no meio acadêmico, considerando-se que os princípios norteadores e desconstrutores da teoria literária se concentravam, basicamente, na Europa. Antigos inimigos do estruturalismo francês, ao lado de novos defensores da literatura como discurso a ser priorizado frente aos outros, assim como da teoria como forma de controle à interdisciplinaridade desenfreada, estão novamente em estado de alerta contra o "imperialismo americano" e os efeitos de sua política cultural globalizada.

A história da teoria literária como construção moderna — os gregos a praticavam, mas de maneira diferente dos moldes relativos ao século 20 — está vinculada à divulgação européia, nos anos 1960, da teoria produzida na Rússia pelos formalistas, herdeiros da revolução científica da linguística, desencadeada pelas descobertas de Saussure, além do *new criticism* americano. O conceito moderno da teoria literária teve por objetivo a produção científica do objeto de estudo, abolindo-se a visão historicista, psicológica e biográfica do literário e instaurando o princípio da literariedade como valor. Os desdobramentos dessa corrente formalista nos países ocidentais são por demais conhecidos e continuam, até hoje, a ecoar nos discursos que se voltam para a literatura. O caráter sistemático da teoria, a relação funcionalista entre sistema literário e sistema social desenvolvido por Tinyanov,

o valor intrínseco da obra literária como construção de linguagem e a sua diferença relativa ao discurso coloquial receberam tratamento mais sofisticado ao longo do tempo. Esses parâmetros analíticos foram relidos posteriormente através de várias teorias, tais como as da recepção e do efeito, veiculadas pelos alemães Jauss e Wolfgang Iser nos meados dos anos 1960.

Com o *boom* teórico trazido pelo estruturalismo a partir dos anos 1950, as ciências humanas retomam as lições saussurianas e elegem o paradigma linguístico como articulador dos outros discursos, realizando-se, nas várias áreas de saber, o trânsito interdisciplinar para a construção de diferentes objetos de estudo. A antropologia de Lévi-Strauss, a psicanálise de Lacan, a leitura sintomal de Althusser, para citar apenas algumas tendências, contribuem para o diálogo que a crítica literária francesa irá manter com outros campos do conhecimento. Embora a maioria dos críticos respondesse pela fidelidade ao objeto da literatura e à descrição semiológica e linguística do literário — em substituição à análise estilística e filológica — o intercâmbio disciplinar foi bastante praticado, destacando-se, entre eles, Roland Barthes e Julia Kristeva, os responsáveis pela abertura do texto literário à análise psicanalítica e semiológica, à ampliação do conceito de texto, pela introdução da categoria da intertextualidade, de origem bakhtiniana. Teóricos da comunicação de massa, com boa aceitação no meio acadêmico brasileiro, contribuíram, através da abordagem semiológica, para a expansão do objeto de estudo da teoria, não mais confinado às obras consagradas pelo cânone ou inserido no rótulo literário. Marcada ou não pelas parcerias discursivas, a teoria literária soube pelo menos preservar um espaço de saber consolidado, com suas regras, correntes, procedimentos analíticos, autores e métodos.

A reação contemporânea assumida pela crítica literária frente aos estudos culturais não se restringe aos seus representantes brasileiros, mas se evidencia igualmente entre os europeus e os próprios norte-americanos. Os seus representantes manifestam-se inconformados não apenas com a "perigosa" diluição do objeto de análise, mas também com a presumida ausência de rigor teórico e sistematização metodológica. Essa situação teria sido motivada pelas teorias da multiplicidade, da desconstrução e da descontinuidade pós-estruturalista de Deleuze e Guattari, Derrida e Foucault, referências importantes para a releitura das questões culturais processada pelos americanos. Mas a grande vilã

da história se concentra na figura "informe" da interdisciplinaridade, praticada, segundo seus detratores, sem a observância de leis ou de controle, a ponto de ser considerada, por K. Anthony Appiah, em texto de 1993, *an unstructured post-modern hodgepodge* (uma desestruturada mistura pós-moderna).[1]

A discussão sobre os estudos culturais, a crítica literária comparada e a teoria literária consistiria, segundo alguns teóricos, na transformação da interdisciplinaridade em um *novo gênero* (Richard Rorty) ou numa outra *teoria* (Jonathan Culler), em uma nova disciplina ou *pós-disciplina*, como a definem os críticos culturais. Sem que esse debate seja suficientemente levado a termo, persistirão as dúvidas e as acusações. Refletir sobre as diversas posições teóricas que tratam do assunto é uma das formas de tentar historicizar as questões e de entender a causa das desavenças. Caso contrário, a questão não avança e corre-se o risco de se emitirem opiniões equivocadas por falta de interesse em conhecer os lugares de onde estão sendo enunciados os diferentes discursos teóricos. A identidade requerida às disciplinas ignora os atuais processos de valorização literária e cultural, nos quais são inseridos critérios que ultrapassam o campo particular de cada discurso.

O embate entre as correntes da crítica que postulam a existência de uma teoria rigorosa, sistemática e os críticos culturais, responde pela necessidade de se manter o controle epistemológico em relação ao objeto de estudo. Entre os partidários dessa idéia, incluem-se os representantes da teoria construtivista alemã, na figura de S. J. Schmidt, ou aqueles que acreditam na teoria literária como "uma escola de relativismo, não de pluralismo". (A. Compagnon)[2] Tal controle poderia ainda impedir que o comparativismo e os estudos culturais se transformassem num "vale tudo" (Luiz Costa Lima);[3] que a interdisciplinaridade praticada pelos americanos fosse vista por S. J. Schmidt como "instalação de um armazém de secos e molhados" (Heidrun Olinto);[4] ou que o "'culturalismo' que atinge a área literária, e não apenas ela", não mais ameaçasse "substituir as disciplinas especializadas por um ecletismo desprovido de qualquer rigor na formação do pesquisador e na formulação de conceitos e juízos". (Leyla Perrone-Moisés)[5]

Uma primeira constatação que se extrai dessas opiniões revela a censura ao ecletismo e à falta de rigor na formulação de conceitos e de juízos próprios das tendências contemporâneas, em que se tornam frouxas as articulações teóricas, passivos os juízos de

valor e imparcial a prática analítica, em virtude do pluralismo de posições e de métodos. O que está em jogo, entre as tendências culturais e literárias, não se restringe apenas à escolha de obras que participem ou não do cânone literário. Relaciona-se ao caráter regulador da crítica cultural, ao considerar elitista a preferência do estudioso por escritores consagrados e tradicionalmente aceitos pela comunidade acadêmica. A reação desses autores denuncia a intolerância como atitude pautada pelos mesmos erros cometidos pela opinião elitista diante da literatura, reservando à crítica o direito de escolher os autores "brancos e ocidentais" como objeto de culto e de análise. Não se trata, no entanto, apenas da liberdade de escolha e da conservação do gosto estético: as razões que motivam a defesa da literatura como manifestação singular e acima do senso comum dependem de critérios consensuais de determinada classe social, guiados pela relação entre cultura e poder, cultura e prestígio, critérios esses tributários da concepção mediatizada e institucionalizada da literatura. Por trás da discussão do gosto estético se acham inseridos problemas mais substantivos quanto à diferença de classe, à democratização da cultura e à perda do privilégio de um saber que pertencia a poucos.

Reações dessa natureza são apresentadas por um professor de literatura alemã, John M. Ellis, da Universidade da Califórnia, no livro *Literature lost: social agendas and the corruption of the humanities*, ao discutir tanto o politicamente correto quanto a falência da teoria como consequências graves dos estudos culturais. A causa imediata dessa falência teórica recai na filosofia francesa dos anos 1970, representada por Derrida, Foucault, entre outros. De maneira sintomática, uma nova elite pensante é vista pelo autor como detentora de saberes que se caracterizam pela sofisticação e pelo esquecimento da tradição, fazendo tábula rasa de tudo o que havia sido realizado no passado. Dotada de linguagem própria, essa elite intelectual afastaria os que não se enquadrariam nos novos conceitos e expressões do momento, criando-se uma situação de exclusão "politicamente incorreta", diria eu. A ameaça teórica e a formação de grupos de resistência existem, como se vê, na própria academia americana.[6]

Destruir o conceito de origem seria uma das maiores acusações às teorias culturalistas, visto que o que se critica em Stanley Fish é justamente o esquecimento dos verdadeiros precursores teóricos, pela valorização de pensadores contemporâneos. O autor recusa ainda o alto nível de estandardização do saber,

na medida em que se abole o poder analítico e se privilegia a generalização. Guardadas as devidas ressalvas, torna-se evidente que a sua posição conservadora representa uma grande parcela do imaginário crítico da atualidade, na qual a tradição funciona como lugar de reserva utópica, e as possíveis mudanças funcionam como empecilho ideológico para a preservação de cargos institucionais. Reconhecer a tradição como força e não como modelo seria uma das formas de melhor lidar com a proposta desconstrutora de Jacques Derrida, por exemplo.

A posição de Luiz Costa Lima em, "O comparativismo hoje", retoma algumas questões do livro de Ellis, com enfoque na urgência de se pensar em categorias capazes de tornar comparáveis os objetos, sem cair em preconceitos ligados a escolhas de ordem elitista ou de outra ordem. Afasta-se do crítico norte-americano ao se colocar contra a atual desconfiança da crítica comparativista em relação à teoria, vista como responsável pelo universalismo interpretativo. Parte em defesa de uma revisão do próprio conceito de universal, retirando-lhe uma função apriorística na formação de saberes, reforçando, paradoxalmente, a impossibilidade de se conceber qualquer conceito sem a sua vertente universalista — romper com esses princípios seria acreditar na formulação de teorias desprovidas de propriedades verificáveis. Destituir o objeto de sua *homogeneidade interna* seria interpretá-lo na sua ausência de propriedade o que o impediria de ser comparável a outro. O valor de cada objeto deve ser determinado como condição indispensável para se tentar construir um solo de discursos que mantenham propriedades afins e distintas, comparáveis entre si.

> No momento presente, contemporâneo às acusações dirigidas ao falso moralismo que a teoria teria provocado, o comparativismo torna-se então o quê? Pode-se defini-lo como o lugar das perplexidades ou como uma área do vale-tudo. De perplexidades: ante a suspeita que recai sobre a teoria como filhote do imperialismo(!) ou rebento do machismo(!) ou da suposta superioridade dos brancos(!) de que modo se poderá exercer a comparação? Pois, como se poderá comparar isso com aquilo sem que se tenha previamente identificado, justificado e legitimado ao menos uma categoria capaz de tornar comparáveis os objetos... comparados? À medida que a perplexidade não é dobrada, o comparativismo se torna então infestado pelo vale-tudo. Por que diabo não compararíamos os poemas de Rigoberta Manchu com os de Safo?! Não bastaria como categoria legitimadora a heterodoxia política

de uma e a sexual da outra? Ou por que não fazer o mesmo com a famigerada Tony Morrison e a hoje desconhecida Carolina Maria de Jesus? Não seria difícil descobrir um metro comum; ante o receio de acusações de elitismo, que comunidade acadêmica protestaria?[7]

Na hipótese de se ter, na crítica contemporânea, posições contrárias à teoria, o que resultaria no "vale-tudo" e na perda de critérios de valorização dos objetos em análise, cabe ao pesquisador se munir de categorias que propiciem a identificação do objeto e a particularização das associações feitas. Pelo fato de não existir a prática do pensamento como condição para que todo intelectual se posicione diante do objeto de estudo, cairia por terra a tentativa de conhecimento da literatura e de seus inúmeros avatares. A preocupação do crítico é pelo resgate da prática teórica como forma de controle do "armazém de secos e molhados" em que se transformou a operação interdisciplinar.

Sem concordar com o que Costa Lima propõe, principalmente quanto ao clima do "vale-tudo" e da premência em delimitar o campo da teoria literária como saída para o caos, acredito na necessidade de serem consideradas posições teóricas que funcionem como articuladoras das proposições de análise e como elementos dignos de operar o distanciamento crítico. Nesse sentido, deverão ser respeitadas as pluralidades interpretativas, levando-se em conta o inumerável conjunto de novos objetos até pouco tempo desconsiderados pela crítica, como os estudos das minorias, dos textos paraliterários, da correspondência, do memorialismo, e assim por diante.

No artigo introdutório à coletânea *Histórias de literatura*, Heidrun Olinto descreve, com extrema precisão, a tendência das novas teorias alemãs frente às teorias culturais desenvolvidas nos Estados Unidos, principalmente a partir do advento das idéias européias após os acontecimentos do pós-guerra. Reconhecendo a "fraca herança filosófica" que caracterizava, na época, o espaço acadêmico americano, a ensaísta constata que, na atualidade, há a proliferação de perspectivas interdisciplinares e a tendência a privilegiar "molduras teóricas flexíveis abrangentes". Essa tendência, tributária da teoria da multiplicidade, foi em parte instaurada pelo livro de Deleuze e Guattari, *Mille plateaux*, de 1980, no qual se constrói a imagem do *rizoma*, responsável por uma "visão paradigmática do pensamento atual", ao serem postulados espaços de dimensões e direções múltiplas e aleatórias.[8]

Diante da internacionalização dos bens culturais, do avanço indiscriminado da interdisciplinaridade e do surgimento de um vocabulário teórico "miscigenado, de origem incerta", o discurso crítico contemporâneo torna-se, segundo a ensaísta, pulverizado, por ter se transformado em "jogo metafórico belo e vago". Na realidade, o que se propõe é a prática de uma interdisciplinaridade séria, através da posição de Siegfried J. Schmidt, ao construir uma ciência da literatura empírica, com base em teorias sistêmicas complexas. A resposta à frouxidão epistemológica das teorias pós-modernas é dada por Schmidt através da noção de teoria sistêmica, em que "os sistemas literários são organizados hierárquica e holisticamente".[9] Para a autora, não há dúvida de que a construção de paradigmas consistentes e definidos teoricamente constitui a maneira mais plausível de controle do discurso assistemático, rizomático e aberto dos estudos literários na atualidade. Heidrun Olinto termina o ensaio denunciando o caráter homogeneizador dos atuais modelos teóricos e parte em defesa da historicização dos conceitos — o que não deixa de ser uma das grandes conquistas das teorias contemporâneas — e do rigor científico do discurso crítico — que merece ressalvas de várias ordens:

> Atualmente existe uma disposição ínfima em aceitar modelos globais homogeneizadores que oferecem uma visão coerente e integrada do lugar onde obras literárias ocupam espaços inconfundíveis. Para muitos, histórias da literatura e, especialmente, conceitos de época perderam sentido e plausibilidade no momento em que os próprios suportes de sua construção são questionados e despedidos. (...) O historiador da literatura devia articular teorias e não brincar com metáforas, ainda que sejam belas e fascinantes, nômadas e rizomáticas.[10]

Antoine Compagnon, em seu mais recente livro, *O demônio da teoria*, realiza um balanço minucioso da teoria literária francesa no período estruturalista — do final da década de 1960 à de 1970 — com o intuito de eleger essa época como marco de uma significativa tendência teórica. Na introdução, sugestivamente intitulada "O que restou de nossos amores?", um clima de nostalgia é facilmente detectado, considerando-se que a efervescência cultural desses anos não se faz mais sentir na França — como, aliás, em todo o resto do mundo. Mas a força permanente inscrita no ideal teórico transparece nas palavras do autor, que acredita

desempenhar a teoria o papel de combate ao senso comum, o que lhe dá, na verdade, o seu verdadeiro sentido. Ao concluir o balanço da teoria literária na França, admite que suas reflexões, longe de conduzirem a uma desilusão teórica, refletem mais uma dúvida, o que motiva a contínua vigilância crítica — a única teoria consequente é aquela que aceita questionar a si própria e colocar em causa o seu próprio discurso.[11]

O final do livro registra, contudo, um alerta diante dos equívocos provocados pela tendência atual da teoria pelos ecletismos e pela pluralidade metodológica. Na confecção da história da teoria literária, o autor teve a precaução de apontar as relações entre a teoria literária e a linguística, nas suas variadas manifestações, sem se deter no diálogo da crítica com outros discursos (o psicanalítico, o antropológico, o social). O objetivo de proceder à revisão da crítica literária francesa teve como princípio a utilização do processo de redução do objeto de pesquisa e a recusa estratégica de ampliá-lo, seguindo o recorte econômico do método. Para Compagnon, o conceito de teoria literária estruturalista se constrói com base no paradigma linguístico, o que não diminui os seus limites epistemológicos, mas acrescenta um alto grau de rigor e de sistematicidade ao objeto. Os limites são descritos de maneira minuciosa e imparcial, notadamente quando se detém na elucidação de uma teoria do texto literário construído com base nos critérios de textualidade e de auto-referencialidade:

> A teoria da literatura, como toda epistemologia, é uma escola de relativismo, não de pluralismo, pois não é possível deixar de escolher. Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar algum. A *dobra crítica*, o conhecimento das hipóteses problemáticas que regem nossos procedimentos são, portanto, vitais.[12]

A figura de Barthes funciona como *leit-motiv* da minuciosa descrição do autor sobre as noções fundamentais que compõem o campo da literatura e da teoria literária — a literatura, o autor, o mundo, o leitor, o estilo, a história e o valor — por ser um dos responsáveis pela sistematização teórica do discurso literário. Por isso, Compagnon não deixa de render homenagens ao grande crítico, que se notabilizou por romper as barreiras do modelo linguístico e se entregar a uma prática teórica mais plural e

interdisciplinar, embora privilegiasse o discurso literário frente aos demais. Pontua, com precisão, as inúmeras inserções de Barthes nos registros literários estudados, tais como a teoria da morte do autor, a valorização do discurso literário pela sua carga de escritura, o efeito de real, a transitividade do literário como reforço do aspecto metalinguístico do ficcional e a *écriture* como nova dimensão do estilo. São esses alguns exemplos referentes à rica contribuição do ensaísta para a "ciência da literatura" e para a constituição de paradigmas que permitiram à teoria ocupar um lugar de destaque no interior das ciências humanas.

A herança francesa não deixa, portanto, de ser um dos grandes trunfos que a teoria literária carrega, considerando-se que será a partir de sua divulgação que se tornou possível construir um pensamento teórico nos centros mais diversificados do mundo. O peso dessa conquista impede às vezes que as tendências contemporâneas da crítica — pautadas pelas descobertas européias e apresentando avanços em relação a elas — sejam aceitas por grande parte da comunidade acadêmica, como é o caso de Leyla Perrone-Moisés, no texto "A crítica literária hoje", apresentado no 5º Congresso da Abralic. Prevalece aí a mesma preocupação demonstrada por Compagnon e Costa Lima quanto ao fato de serem respeitados determinados princípios teóricos com capacidade de impedir o desvario eclético da prática analítica dos estudos culturais. Postula-se ainda a retomada de categorias estéticas com direitos de restituir ao literário o que não lhe é mais atribuído. A grande inimiga continua sendo a situação cultural e política da sociedade contemporânea, dominada pela desconstrução e o multiculturalismo, conceitos que motivam o questionamento do modelo moderno e racionalista de pensamento. A defesa de cânones de referência, enquanto condição para serem retrabalhados os novos preceitos literários não constitui, a meu ver, nenhum empecilho para a convivência do saber moderno com o pós-moderno.

Não se trata, tampouco, de transformar o debate em discussão partidária, em que o binarismo funcione como argumento de exclusão, colocando a teoria contra os estudos culturais ou contra a ausência de teoria, a alta literatura contra as demais manifestações paraliterárias, o elitismo contra o populismo, e assim por diante. A defesa de uma teoria que poderia se impor como única e exclusiva não se sustenta mais no atual espaço acadêmico, pela natureza

plural das tendências críticas. Se a sociologia atua como disciplina que dialoga com a teoria construtivista de Schmidt, a filosofia, com os princípios teóricos de Luiz Costa Lima e a semiologia, com as posições de Leyla Perrone-Moisés e de Antoine Compagnon, outros campos de saber poderão continuar a manter o diálogo com os estudos literários e culturais. O perigo é acreditar que a verdade se define pela exclusividade e singularidade desta ou daquela disciplina.

Se as fronteiras disciplinares não mais se sustentam em termos absolutos, a defesa de posições radicais só irá comprovar a dificuldade de se conviver com os lugares indefinidos do próprio saber contemporâneo. O conceito de indefinição, longe de significar a circulação caótica e irracional do conhecimento, aponta a necessidade de se pensar na terceira alternativa fornecida por Richard Rorty e por Jonathan Culler, ao postularem a substituição da matriz disciplinar por um novo gênero e uma nova teoria. A interdisciplinaridade, de vilã da história poderia receber tratamento mais condizente com sua força de aglutinação de diferenças e de pulverização dos limites fechados dos campos teóricos.

Infelizmente, torna-se tarefa impossível conservar, na atualidade, posições radicais contra os desmandos da teoria e o descontrole dos paradigmas de referência. O mundo mudou, nos últimos dez anos, de forma assustadora (para o bem ou para o mal), e por que motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranquilizador do reconhecimento pelo do saber sempre em processo? Enfrentar esse desafio é uma das formas de continuar a mover o debate teórico, para que este não se transforme em consenso de grupos ou na apatia acadêmica, provocada por um certo tipo de mal-estar, que não incita a curiosidade, mas, ao contrário, alimenta o conservadorismo.

NOTAS

[1] APPIAH. Geists stories, p. 57.

[2] COMPAGNON. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum, p. 282.

[3] LIMA. O comparativismo hoje, p. 81-84.

[4] OLINTO. Interesses e paixões: histórias de literatura, p. 33.

[5] MOISÉS. A crítica literária hoje, p. 86.

[6] Cf. ELLIS. *Literature lost:* social agendas and the corruption of humanities, p. 201.

[7] LIMA. O comparativismo hoje, p. 83.

[8] Cf. OLINTO. Interesses e paixões: histórias de literatura, p. 30.
[9] SCHMIDT. Sobre a escrita de histórias da literatura, p. 113.
[10] OLINTO. Interesses e paixões: histórias de literatura, p. 42-43.
[11] Cf. COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p. 260.
[12] Ibidem. p. 262.

O NÃO-LUGAR DA LITERATURA

Em texto de 1958, *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa,* Gilberto Amado relata suas impressões de viagem, ocorrida em 1912, e expressa a admiração que sente por Paris, a capital do século 19:

> Não sei dar lições de prazer. E como ensinar o que não se aprende? Quem precisa de mestre para ser feliz na França e conhecer Paris, jamais conhecerá Paris ou será feliz na França. Nasce-se para entender a França; o entendedor de Paris não se faz. E por infinitas razões, umas de resto legítimas, entre as quais, por exemplo, a do meio em que se foi criado. É aí que se forma a sede, a fome do que Paris pode nos dar.[1]

A impossibilidade de fornecer lições de prazer sobre a cultura francesa é motivada pela naturalização do saber, entendida no sentido de um dom de quem nasce em ambiente propício ao aprendizado espontâneo de uma civilização modelar. As condições para se penetrar nessa cultura se baseiam na ênfase concedida ao indivíduo bem-nascido, que prescindiria do aprendizado conseguido pelo esforço e a livre-iniciativa, o que resultaria na legitimação de um conhecimento como privilégio de poucos. Ter os olhos voltados para a Europa e aceitar o culto do estrangeiro como atitude própria de determinada classe social suscitam ainda a questão da dependência cultural dos países periféricos, inseridos no conflitante fogo cruzado da imitação e da cópia de idéias, prática igualmente reduzida a um pequeno número de pessoas. O desejo de se igualar ao outro atinge requintes de despersonalização, a ponto de o sujeito se apagar como indivíduo e de apelar para o reconhecimento internacional, diluindo-se na imagem alheia ao invés de se impor na sua subjetividade. A pretensa particularização e originalidade do conhecimento é tributária de um espírito de classe, de natureza estereotipada, atingindo dimensões universalistas e homogêneas.

Ribeiro Couto, em visita a Paris, em 1935, irá também reforçar o laço entre o saber do sujeito que viaja e a sua experiência de leitura, ao contemplar a cidade como cenário de ficção montado por seus escritores ilustres. O olhar subjetivo dirigido à cidade é, contudo, mediatizado pela literatura, que irá fornecer as pistas de reconhecimento dos lugares simbólicos, registrados e ficcionalizados pelo gesto do escritor, responsável pela construção de signos urbanos a serem decifrados por um leitor especial. Ter na bagagem um guia turístico não se compara à prática de leitura do intelectual que viaja com outro tipo de bagagem, que lhe permite penetrar, mais facilmente, na cultura do país visitado:

> Esta noite quem sabe, se eu for olhar de perto a fachada de Notre-Dame, sou capaz de ver lá em cima, perto do sino, o perfil de Quasímodo (e Esmeralda andará por aí). É por isso que, no Jardim de Luxemburgo, ainda há pouco, vi Jean Valjean levando pela mão Cosette, que tossia. *Os Miseráveis* e outros romances lidos na meninice andam a seguir-me os passos, neste fim de tarde.[2]

A posição desses narradores, vista de forma privilegiada e distinta em relação à dos turistas, funciona como exemplo para se refletir sobre um dos possíveis lugares ocupados pela literatura, entendida na sua condição de produto ideológico e fruto de espírito de classe, uma vez que a sua legitimação é dada pelo gosto burguês. Esses defensores da alta cultura, dotados de formação européia e conhecedores de critérios estéticos capazes de distinguir o bom do ruim, o bonito do feio, o superior do inferior, não suportam encontrar, nas ruas de Paris, "os turistas de Chicago, que fazem 'Paris em cinco dias', amontoados num *autocar*, enquanto as mil e uma cidades de Paris desfilam".[3] Visitar a cidade em ritmo apressado e desprovido do embasamento necessário para entendê-la seria o equivalente a substituir a prática livresca pelo convívio com a cultura de massa — manifestação espúria que "banaliza o saber e homogeneiza o gosto" — considerando-se os efeitos provocados pelos processos de modernização e de democratização impulsionados pelas viagens. Passar os olhos superficialmente sobre os lugares — e não se aprofundar nos pormenores significativos dos cantos das cidades — traduziriam um certo tipo de interpretação generalizada do saber, que não se detém no particular, comportamento próprio de quem vive em culturas "menos avançadas". Segundo esses viajantes, a "universalidade de superfície" constitui a atitude intelectual frequente

do brasileiro, o que o distinguiria da tendência à especialização encontrada nos franceses, pela sua capacidade de fornecer conceitos nítidos e equações inteligíveis.[4]

Com esses exemplos, retirados da tese de doutorado em História Social de Thaïs Pimentel, intitulada *De viagens e de narrativas – viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)*,[5] pretendo discorrer sobre o não-lugar da literatura diante dos estudos culturais, com base no preconceito existente na relação entre o conceito de literatura e o de classe social. A partir do estabelecimento de lugares institucionais e simbólicos do discurso literário, tais como o da academia, da universidade e hoje, com força mais evidente, o do mercado, procede-se à historicização do conceito, com o objetivo de apontar o traço de complexidade na fixação desse discurso. A prática interdisciplinar, funcionando como mecanismo de abertura para o trânsito entre os discursos das ciências humanas, exerce papel importante neste debate. Nessa prática, o literário se dilui e se transforma através de múltiplas inserções, desfazendo-se de pretensas singularidades, ao ser convocado a entrar como componente ativo na rede interdisciplinar — seja como texto-*corpus* utilizado nas interpretações dos demais discursos, seja como disseminador dos conceitos de ficção e de narratividade, procedimentos enunciativos bastante explorados pelo ensaísmo atual.

O debate atual em torno dos estudos culturais e dos estudos literários se ancora em preconceitos oriundos de fontes distintas, além de se apresentar como ultrapassado, se levarmos em conta que, no princípio do século, a elite intelectual brasileira desconhecia estarem os movimentos de vanguarda procedendo ao questionamento da noção de arte como peça de museu e valorizando outras manifestações culturais, como a publicidade e o jornal. Mesmo aqueles que não utilizavam a experiência de viagem como parâmetro para as preferências estéticas se nutriam, igualmente, das leituras e do ambiente europeizado, hábito frequente cultivado, até meados do século 20, pela classe letrada brasileira. Em virtude das mudanças de costume propiciadas pela modernização crescente nos países periféricos, a literatura, discurso que até então concedia *status* e importância a quem a ela se dedicava — principalmente na condição de escritor — vê-se inserida no rol heterogêneo e pouco nobre da multiplicidade discursiva, destacando-se aí a presença da mídia. Os estudos culturais, ameaça que paira no interior dos estudos literários e

comparativistas, teriam, no entender de seus detratores, a marca de uma denominação espúria que a academia americana levou adiante a partir das pesquisas inglesas. Esses estudos passam a ser considerados como os responsáveis pelo atual descaso da literatura, deslocada de seu pretenso lugar e desprovida de sua devida importância.

A insistência na defesa de uma especificidade da literatura no meio de outras manifestações culturais deve-se à desconfiança da crítica diante da prática interdisciplinar, lugar teórico que comporta o cruzamento de diversas disciplinas e o apagamento das diferenças relativas ao conceito de autonomia. A luta por territórios e a posição defensiva da crítica contra a falta de critérios de valor na escolha dos objetos culturais revelam a necessidade de controle desse estado de turbulência, no qual a literatura se acha inscrita. E se, atualmente, a abolição de hierarquias discursivas corresponde ao semelhante descrédito diante das diferenças entre classes sociais, tais como o juízo do gosto e da preferência estética, como entrar na discussão dos valores da arte e da literatura a partir de parâmetros que fogem do controle institucional e participam do jogo competitivo do mercado?

Diante da quebra da hegemonia dos discursos causada pela relativização dos paradigmas teóricos, a crítica tradicional, ao invés de se valer desse fato como rentável, o acusa pela neutralização valorativa do texto e pelo nivelamento da recepção. Os critérios de qualidade estariam sendo esquecidos em favor do consumo fácil do texto literário e da sujeição da obra ao gosto mediano do leitor, o que resultaria na posição igualmente condescendente da crítica cultural, voltada para os discursos das minorias e das transformações verificadas no plano da estética e do valor literário. Essa é a posição que a crítica literária tradicional tem defendido, de modo radical, como argumento de resistência à ameaça de diluição dos estudos da literatura no âmbito dos estudos culturais.

A tendência desse discurso crítico é ainda a de supervalorizar humanisticamente a literatura, conferindo-lhe não só estatuto pedagógico, mas impregnando-a de função hegemônica no interior das ciências humanas, por ela se revelar na sua capacidade heurística, antecipando o que mais tarde se configuraria nos discursos da ciência. (Freud é um dos cientistas que mais acreditaram no valor antecipatório da ficção, por tê-la utilizado de forma sistemática na construção de sua teoria psicanalítica.)

Esse raciocínio, pautado por critérios temporais, baseia-se na concepção causal das descobertas científicas que, configuradas através de linguagens diferentes, constitui um resquício do saber moderno, ao fixar hierarquias e propor verticalidades na operação interdisciplinar. Repensar a questão em termos de simultaneidade temporal e não apenas de coexistência espacial das idéias representa um passo adiante na discussão, o que permite a abertura para a relação interdisciplinar, segundo uma ordem transversal e contaminadora, em que se relativizam os princípios de anterioridade e de posterioridade das descobertas. Nesse sentido, torna-se temerária a defesa de um discurso a partir de seus componentes originais e particulares, capazes de se manterem independentes graças à força ilusória de suas propriedades intrínsecas.

A polêmica carece, contudo, de conhecimento teórico, principalmente da parte de quem não aceita o fato de estarem os estudos literários sujeitos a interpretações de ordem filosófica, social, histórica, psicanalítica ou política, em detrimento da análise dos princípios norteadores da literatura. A saída metodológica para o exercício interdisciplinar, iniciada de forma mais vigorosa com o estruturalismo, propiciou à teoria da literatura a convivência com um instrumental analítico que tanto acentuava o aspecto teórico das disciplinas quanto o potencial imagético e narrativo de suas proposições. As lições de Jacques Derrida, de Roland Barthes, de François Lyotard, de Michel Foucault, de Freud e Lacan, para mencionar alguns entre tantos, podem ser hoje revisadas — e digo revisadas, pelo fato de já se constituírem como lições — por terem rompido os limites dos campos disciplinares, estabelecendo a cooperação entre arte, literatura e teoria, e por terem entendido que nessa relação, nomeada por David Carrol de *paraestética*, o processo não implica o fim da teoria ou da arte, mas a sua revitalização mútua: nem a idealização da estética, nem a supremacia da teoria.

As questões de cada campo deveriam ser consideradas de modo dinâmico e em permanente movimento, por estarem justamente os conceitos carentes de definição fixa e de lugar teórico estabelecido.[6] Estratégicas críticas são criadas com base no intercâmbio processado entre os discursos, sem que haja o desprezo pela teoria ou a glorificação da literatura, como alguns teóricos assim se comportam: substituir um pelo outro, como é o caso de Richard Rorty (a visão edificante da literatura e a sua capacidade de persuasão cumpriria o papel dos argumentos

filosóficos, desprovidos da força narrativa) ou mistificar o discurso literário em relação à teoria religiosa e filosófica — como assim procede Nietzsche.[7]

Considerar que a função crítica da literatura é a de não constituir um lugar especificamente literário, mas de deslocar todos os lugares teóricos e literários, é uma das maiores descobertas de Derrida, transcorridos mais de trinta anos. A desconstrução da verdade não deve ser identificada nem com a literatura em geral, nem com uma forma de literatura ou algum acontecimento dentro da história da literatura, pelo fato de o deslocamento nunca ter ocupado um lugar numa escrita particular. A relativização dos valores espaciais permitiu ao filósofo criar o espaço teórico relacional por excelência, o *entre*, em que os conceitos são utilizados *em relação*, sem vínculo com entidades substanciais. Dentro dessa perspectiva, desprovida de caracterização imanentista dos objetos, em que o exterior constitui a dobra do interior e não a parte estranha que remete para o fora da relação, comprova-se o deslocamento como categoria capaz de movimentar o raciocínio interdisciplinar — derrubando conceitos fixos e verdades consagradas pela cristalização de lugares e pela atomização dos interiores.[8]

Do ponto de vista da crítica brasileira, Silviano Santiago irá produzir o conceito de *entre-lugar* do discurso latino-americano (1972), na esteira do universo teórico de Derrida, com vistas a refletir sobre o caráter paradoxal desse discurso, interpretando-o igualmente em termos relacionais e sem a marca de categorias identitárias substancialistas e imobilistas. A lição do filósofo francês permitiu a Santiago ampliar o conceito relativo às relações interdisciplinares para a discussão sobre questões de dependência cultural, nas quais os textos das culturas hegemônicas não representariam valores absolutos e autoritários, mas estariam participando do diálogo crítico iniciado pela literatura dos países periféricos. É ainda através da lição de Borges que Silviano define o conceito de entre-lugar:[9]

> Borges me deu a coragem do pensamento paradoxal quando estava preparado (ou estavam me preparando) para os caminhos da racionalidade francesa numa terra onde os lugares-comuns nos impelem para o irracional. Nunca fui vítima da lucidez racional da Europa como um novo Joaquim Nabuco, nem me deixei seduzir pelo espocar dos fogos de artifício ou pelas cores do carnaval nos trópicos. Fiquei com

> os dois e com a condição de viver e pensar os dois. Paradoxalmente. Nem o lugar-comum dos nacionalismos brabos, nem o lugar-fetiche do aristocrata saber europeu. Lugar-comum e lugar-fetiche imaginei o entre-lugar e a solidariedade latino-americana. Inventei o entre-lugar do discurso latino-americano que já tinha sido inaugurado pelos nossos melhores escritores.[10]

A ausência de um lugar fixo para o saber não se circunscreve apenas ao discurso literário, pois a questão abrange todo e qualquer tipo de discurso. Por isso, o debate em torno dos lugares disciplinares tem cheiro de fruta passada e já deveria estar produzindo outros frutos que enriqueceriam os estudos literários comparatistas e culturais. Pode-se, inclusive, interpretar o retrocesso teórico como tendência comum aos guardiães dos princípios estéticos, cuja perda constituiria o fantasma dos estudos literários contemporâneos. A posição elitista da crítica, desprovida de pudor e disposta a retomar o desgastado binarismo referente à classificação literária, que diferencia a alta da baixa literatura, não estaria ensaiando uma forma de poder de classe que, uma vez enfraquecida, mais se empenha no desejo de reativá-la? Tem sido ainda grande o esforço da crítica em nomear os discursos que não se enquadram nos critérios da alta literatura, escolhendo-se, entre vários termos, ora o de *paraliteratura*, o de *contra-literatura*, ora o de literatura *parapolicial*, correndo-se sempre o risco de uma classificação equivocada.

(...) Se esse discurso crítico abandonasse o sentimento de perda e reelaborasse o luto de maneira a aceitar a presença, embora faltosa, da literatura no sistema cultural da atualidade, poder-se-ia atenuar o valor de propriedade exigido para os diferentes tipos de discurso. Uma vez que o objeto literário encontra-se, há muito tempo, desprovido da aura e transformado em mercadoria, recalcando-se o traço do trabalho que o produziu, torna-se igualmente difícil identificar o repertório de leituras do escritor. Esse sentimento de perda estende-se ainda à memória, que tanto pode ser cultivada como o reduto das grandes obras presentes na biblioteca dos autores, quanto como resquício de outras manifestações culturais, entre as quais aí se inclui o universo da cultura de massa. As palavras de Ricardo Piglia, em texto publicado na Revista *Travessia*, são esclarecedoras a esse respeito:

> A memória tem a estrutura de uma citação, é uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve em nome de outrem e que não se pode esquecer. Manejar uma memória impessoal, relembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. Claro que nem sempre se trata, como vocês podem imaginar, da memória de Shakespeare. (Nem sempre se trata, quero dizer, da grande tradição cultural.) Os materiais dessa memória alheia aparecem frequentemente sob a forma degradada da cultura de massas; constrói-se com as formas estereotipadas da cultura popular. Não se recebe a memória de Shakespeare mas se recebe a memória dos filmes de Hollywood e isso Puig soube narrar como ninguém.[11]

A memória dos escritores contemporâneos, assim como dos viajantes deste final de século, muito se distancia daquela apontada no início deste texto. A tradição cultural, entendida no sentido mais correto, configura-se como força ativa do passado, categoria sempre em movimento que se constrói de forma dinâmica ao longo do tempo. Os filmes de Hollywood, outra vertente dessa tradição cultural, são capazes de gerar narrativas e sedutoras ficções, estranhas ao paradigma literário tradicional ou à memória proustiana, mas que se acham vinculadas ao imaginário popular de grande parcela de leitores.

Conhecer países, levado pelo desejo de aprimorar experiências e filtrar subjetividades, com vistas ao autoconhecimento e ao domínio do saber, não se enquadra mais no espírito do viajante-leitor contemporâneo, ciente de suas limitações e em busca de outros valores. Do mesmo modo que o contato com o estrangeiro traduzia o *status* social e o gosto estético do viajante, o convívio com a literatura propiciava a formação humanista e superior dos leitores. Os turistas que, durante as viagens, conservam na memória referências midiáticas e não apenas literárias, comportam-se de jeito semelhante aos leitores e críticos da considerada "baixa literatura", imune a um julgamento valorativo e inserida como nota de rodapé aos textos que compõem o cânone tradicional. Borges, contudo, já nos alertara para a relação ambígua do escritor latino-americano com o imaginário universal da literatura, fazendo da paródia seu projeto criador, sob a forma de uma nota de pé de página referente aos livros da grande biblioteca mundial. *A história universal da infâmia* é a reescrita, pelas margens, de micro-histórias que embaralham a certeza do centro e o colocam em tensão com as particularidades nacionais. Ou como ainda considera Piglia: "As ficções atuais situam-se além das fronteiras, nessa terra de ninguém (sem propriedade e sem

pátria) que é o lugar mesmo da literatura mas que, ao mesmo tempo, se localizam com precisão em um espaço claramente definido."[12]

Compete ao leitor a tarefa de preferir a leitura da cidade por meio de um repertório composto de citações intelectualizadas ou de outra natureza. Criticar a leitura apressada dos signos urbanos e o desconhecimento dos verdadeiros tesouros aí escondidos traduz uma concepção ainda racionalista do comportamento intelectual moderno, que defende o conhecimento como traço diferencial de certa classe social. Felizmente, nos dias atuais, os malnascidos talvez consigam desfrutar, ao seu estilo, dos prazeres que a cidade de Paris oferece: seja em momento mais popular, como aquele transcorrido durante a Copa do Mundo, seja em encontros específicos, dos quais escritores e intelectuais brasileiros participaram por ocasião da Feira do Livro do Brasil, ocorrida em 1998. A cidade-luz, privada no século 20 do título de capital, encontra-se invadida por imigrantes de todas as partes do planeta, os virtuais construtores de narrativas urbanas que pululam das periferias e se infiltram nas grandes avenidas. Narrativa pós-moderna, construída com fragmentos de culturas diversas e composta por personagens cuja sina são o constante deslocamento, o embaralhamento de identidades e a crise social, sintomas da falta de representatividade de classe e do apagamento do sentido de nação. A alta cultura encontra-se, paradoxalmente, disseminada nas baixas esquinas do mundo: nos viadutos de Nova York, na bolsa de valores de Tóquio e no centro das maiores cidades brasileiras.

NOTAS

[1] AMADO. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, p. 171.

[2] COUTO. *Chão de França*, p. 40.

[3] Ibidem. p. 41.

[4] AMADO. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, p. 308.

[5] PIMENTEL. *De viajantes e de narrativas:* viajantes brasileiros no além-mar. (1913–1957).

[6] Cf. CARROL. *Paraesthetics*. Foucault, Lyotard, Derrida.

[7] BAUMEISTER; HORTON. Literature, philosophy and political theory, p. 11.

[8] CARROL. *Paraesthetics*. Foucault, Lyotard, Derrida, p. 103.

[9] Cf. SANTIAGO. *Por uma literatura nos trópicos*.

[10] SANTIAGO. Borges, p. 434.

[11] PIGLIA. *Travessia* – Revista de Literatura, p. 53.

[12] Ibidem. p. 54.

NOSTALGIAS DO CÂNONE

A obsessiva troca de cartas entre Mário de Andrade e seus companheiros de geração é uma das mais significativas provas de uma prática mundana de legitimação do cânone literário modernista. Nessa época, a correspondência entre escritores adquire, no Brasil, o estatuto de uma conversa que mesclava assuntos corriqueiros com temas literários e interesses profissionais. As lições de poesia eram fornecidas por quem não se limitava à sua situação de escritor, convertendo-se em guardião de um programa estético que era necessário preservar. Essas lições seriam cultivadas até o fim da vida, quando Mário dirige-se à poeta Henriqueta Lisboa e contesta a sua poética neo-simbolista, por se afastar dos preceitos modernistas, dentre eles a valorização do cotidiano. Vale-se, como exemplo, da experiência literária de Manuel Bandeira e de Drummond, que souberam transformar o sofrimento numa leitura bem-humorada do fato corriqueiro: "A mesma transfiguração existe quando de uma topada eu faço a pedra no meio do caminho, de uma janela de nenhuma vista eu faço o Beco, do Manuel Bandeira, etc." Os conselhos seguiam à risca o projeto moderno, a ponto de o escritor censurar a produção daqueles que não rezavam na mesma cartilha. O cânone se legitima, tornando-se moeda corrente da troca literária, meio eficaz para os futuros leitores identificarem autores, criarem linhagens ou sintetizarem superficialmente um momento literário específico.

Manifestos, prefácios, palavras de ordem e artigos panfletários também contribuíram para a formação de um movimento de vanguarda que a história literária reconhece como modernista, ao traçarem as linhas para um futuro desenho canônico. Mário de Andrade reúne, assim, o conceito de moderno ao projeto de nacionalização da literatura e da cultura. Esta a marca de uma estética e de um programa político que se apresentavam, contraditoriamente, sob inúmeras faces, considerando-se que a posição

assumida por um de seus representantes não define o movimento, ainda que esteja entre os seus mais notáveis personagens. Contudo, o século 20 termina sem deixar a certeza de que o cânone da modernidade já se acha arquivado na gaveta, visto ser o cânone de complexa definição, assim como o conceito de modernidade, ao se imporem na sua condição precária e em intermitente processo de mudança. Se antes a certeza conceitual servia para endossar o discurso dos manuais de literatura, fechando os ciclos temporais e inaugurando outros cânones, hoje o valor estético é colocado em xeque, graças ao deslocamento dos referentes que compõem uma determinada cultura.

Se os movimentos literários perderam, na atualidade, a sua eficácia e os ismos caíram em desuso, isso se deve à transformação sofrida pelos discursos artísticos das últimas décadas, em que se viram abaladas as genealogias e deslocados os centros de referência cultural. Os princípios estéticos do Modernismo, mesmo sendo interpretados no seu caráter transformador e em contínua mudança, constituem ainda modelos para a grande maioria da crítica. Embora essa atitude se justifique pela ausência de parâmetros da arte contemporânea, aberta a múltiplas vertentes e fechada ao controle hegemônico de um determinado critério de valor estético, é preciso distinguir o joio do trigo, apontar historicamente o que é uma reciclagem ou uma releitura de discursos anteriores. Diante da incapacidade de conviver com o babélico e o indefinido, o discurso da crítica literária reveste-se de um aparato moderno para impor os seus critérios de qualidade, ignorando, muitas vezes, as condições históricas da produção poética, ao defender a obra pelo seu valor literário (porque intrínseco ao objeto), condição que lhe conferiria universalidade e vida longa.

A correspondência, antes mantida por Mário de Andrade com seus colegas de geração, não exerce mais nenhum fascínio, embora esteja sendo retomada pelo universo digital, através do correio eletrônico e dos sites, páginas de diálogo e de poesia surgidas em escala crescente no Brasil e no mundo. A ameaça que paira no ar da era informatizada, na qual o suporte livro irá ser substituído pelo *e-book*, permite, guardando os exageros e as tolas desconfianças, incentivar o comércio poético, pela produção de revistas virtuais de poesia. A transformação dos suportes permite a releitura do estético a partir de outros veículos de produção artística, uma vez que a escrita no papel encontra

na tela o seu espelho, motivando os leitores a se libertarem do movimento tradicional do gesto de ler. A leitura silenciosa, condição indispensável para o exercício solitário do indivíduo, permitia, no momento em que foi se consolidando, o exercício da interioridade e o distanciamento da figura do autor. No mundo atual, esse gesto solitário vai buscando os antigos rituais de leitura, através de recitações coletivas, de gravações intermediáticas, uma forma de preservar o espírito gregário, tão em baixa nos centros urbanos. Ganha-se em exposição democrática do objeto poético, perdendo, felizmente, o caráter aristocrático que regia a fruição sofisticada e restrita da poesia. Os salões reservados às performances ligadas às *belles-lettres* cedem lugar a um espaço onde se reúnem os intérpretes da palavra dita em voz alta, com a presença de interlocutores fiéis.

Se o suporte virtual continuar, contudo, a reforçar o espaço literário da poesia e contribuir para a sua canonização estética, estará repetindo o discurso ressentido de uma parcela de produtores de poesia no Brasil. De nada adiantará se valer de um instrumento que, em princípio, deveria desconstruir os preconceitos estéticos criados em torno da palavra escrita, como é o caso da Revista *on-line Agulha*, em circulação desde 1999. No editorial do número 6, de agosto/setembro de 2000, verifica-se o sentimento de insegurança em relação à possível ameaça anunciada pelos apocalípticos sobre o fim da crítica e da criação. Essa posição revela não só um falso problema mas o desconhecimento da situação em que se encontra a maioria dos discursos na contemporaneidade. Segundo ainda os assinantes do editorial, são os estudos culturais, desenvolvidos nas academias, os responsáveis pela morte da literatura, ao desconfiarem dos tradicionais critérios de valor, excluindo as categorias canônicas legitimadoras do literário:

> O diagnóstico da crise do valor e da literatura, provocada por culturalistas pós-modernos, é uma discussão acadêmica que ultrapassa e extrapola seus limites. Confunde o mundo com a sala de aula, vê o mercado editorial como extensão de departamentos universitários, troca o lugar da infra e superestrutura, entendendo que os currículos e os conteúdos de aulas são determinantes, e não um reflexo do que se passa na sociedade.

Tal afirmativa demonstra a falta de discernimento frente a uma série de fatores que podem ser mais bem esclarecidos: as instituições não devem ser consideradas hoje o ponto de

referência para a formação do gosto ou de valor estético, pois outros meios vêm assumindo esse lugar, como a mídia, o mercado ou a própria rede virtual de navegadores na internet. Se a instituição agisse em comum acordo com o mercado, haveria uma boa oportunidade de diálogo entre a literatura e a mídia, a academia e os meios de divulgação cultural. O mercado, inclusive, tem o poder de criar uma mitologia literária que não corresponde às preferências acadêmicas, as quais se insurgem contra a rapidez e a inconsequência das opiniões e resenhas semanais. O julgamento do valor das obras, além de obedecer a critérios que ultrapassam o literário (cultural, histórico) segue ainda certos rituais que se afastam dos anteriores — grupos formados em torno de uma geração, revistas literárias acadêmicas, concursos literários oficiais. Dentre as atuais políticas de legitimação da poesia, citem-se os movimentos identitários ligados às minorias, que, a partir dos anos 1980 começam a se organizar em torno de princípios comuns, desvinculados das canônicas definições do literário. Etnias, gênero, sexo, aliados à defesa da pluralidade discursiva e da quebra de hierarquias valorativas, contribuem para a criação de novos lugares de enunciação e, consequentemente, para distintas práticas de sustentação dos distintos pólos culturais.

Heloísa Buarque de Hollanda, na introdução à sua antologia da poesia dos anos 1990, *Esses poetas*, acentua, entretanto, a diminuição de tendências minoritárias na produção da época, ressaltando, apenas, a presença agressiva do *outing gay*, surpresa que reforça uma facção da poesia até então inexpressiva. Ainda que a publicação da antologia tenha provocado ataques por parte dos poetas excluídos do volume e de inimigos pessoais da organizadora, não resta dúvida de que a proposta editorial estava afinada com o momento cultural, desprovido de respostas canônicas e sem o perfil tranquilizador de outras poéticas anteriores.

É nesse espaço semilivre de experimentação que a poesia 90 atua, assistindo à queda das fronteiras que definem a geopolítica literária moderna. Os marcos tradicionais dos territórios que definem os separadores entre a cultura alta, a de massa e a popular, entre a escrita e as demais artes e mídias sofrem um rápido processo de erosão. Uma vez mais a poesia desce da torre de marfim, agora entretanto com traços radicalmente próprios.

A situação atual do cânone é olhada, portanto, com indiferença e de forma mais neutra pela crítica, que mapeia os lugares e os sinais visíveis de uma enunciação própria. As radicalidades são enfraquecidas pela negociação entre discursos, a luta por espaços enunciativos e intermediários de poder. Na realidade, são também conservadores aqueles que acreditam ser a pluralidade uma "nova forma de sobredeterminação pasteurizante, um plural reacionário", considerando-se que aceitar diferenças é acreditar na existência de outras manifestações, sem a força do juízo verticalizante, pois o que se pretende é a coexistência de posições comparáveis e rivais, mas que não se reconciliam. O mínimo estabelecimento de critérios comparativos serve para discernir preconceitos, mas é preciso levar em conta como se produzem os discursos de legitimação, quem os legisla e quais vozes atuam em *off*.

A horizontalidade seria, nas palavras de Gilles Deleuze, um apelo à superfície do sentido, a constatação de um deslizamento constante entre valores, sem que se privilegie o alto em detrimento do baixo, o profundo contra o superficial, o dentro pela exterioridade. A culpa por esse raciocínio que pode ser traduzido como rizomático recai nos representantes da teoria filosófica francesa pós-estruturalista, como Foucault, Deleuze e Derrida, desconstrutores de sistemas originários e certezas conciliatórias. Teorias surgidas nos anos 1960 na Europa repercutiram, de maneira avassaladora, no pensamento pós-utópico dos anos seguintes, provocando reações da crítica literária e se impondo como o grande mal do final de século. A constatação desse mal já foi realizada, com extrema convicção, por Harold Bloom, dentre outros que não cabe aqui citar, no seu *Cânone ocidental*, ao sentir que as imagens do gênio criador e do cânone literário universal estavam em crise. Os argumentos de ordem essencialista e universalista do crítico não se sustentam do ponto de vista de uma concepção da literatura como manifestação histórica, diferenciada e mantida por padrões culturais e econômicos que a legitimam perante a academia, o mercado e a mídia.

As questões sobre a existência ou não de vocações canônicas no atual quadro da poesia brasileira são complexas por natureza e se mostram de maneira muito diversa. A única forma de a crítica conseguir algum avanço na discussão é não se predispor em relação ao mercado e nem se arvorar em defensora da literatura. Esse discurso, assim como os demais, tem sofrido eternas crises de identidade, sendo justamente essa condição precária o que alimenta a dúvida, move o saber e acena para algum futuro.

Defender um espaço literário para a poesia corresponde ao controle do suporte através do qual ela sempre se manifestou. Se o papel, a escrita e o livro se transformam e se espelham na página vertical da tela, sem correrem o risco de apagamento, tal fato se deve ao apelo de outras superfícies de inscrição, bem como de diferentes práticas de transmissão e recepção. A única diferença a ser apontada reside na proliferação de linguagens e no pano de fundo híbrido e desmaterializado da produção dita poética. Os cânones e a tradição literária atuam sorrateiramente sobre a experiência singular do fazer artístico, atividade secular que se nutre de *revivals* e revisitações. A fábula da morte da poesia pode muito bem servir aos interesses de quem dela pretende ainda tirar muito proveito.

ESTÉTICAS DA RUPTURA

E começar tudo de novo é sinal dos novos tempos, a modernidade em pessoa. Se antes nos deprimia tudo o que havia de postiço numa civilização mimética, a teoria do oásis vinha reabilitar os sucessivos enxertos que nos permitiam estar "à la page". Forçando um pouco a nota, seria o caso de ressaltar que, naqueles anos de 50, o espírito do tempo corria a favor das importações que ajudassem a queimar etapas, como se dizia, da indústria automobilística à arte abstrata.

Otília Arantes

Toda leitura que pretende se pautar por uma revisão histórica dos procedimentos artísticos deveria ter em mente duas premissas não excludentes: a descrição contextualizada dos acontecimentos e a sua reconstrução pelo olhar contemporâneo. Assumir tal postura implica a necessidade de refletir não apenas sobre o caráter oficial dos discursos legitimadores das práticas artísticas e históricas, como sobre a exclusão de manifestações não-artísticas, efeito da força hegemônica dos documentos da história oficial. Essa leitura é ainda permeada pelas constantes crises de autoridade cultural, na medida em que conceitos operatórios se transformam segundo o momento e as circunstâncias, recebendo conotação diferenciada em cada caso. Na interpretação a ser feita da estética da ruptura, procede-se à relação crítica entre presente e passado, pelo viés duplo da tradição e da ruptura, ao ser escolhida uma abordagem de mão dupla.

As estéticas da ruptura correspondem, no recorte analítico deste texto, às manifestações artísticas e literárias que se iniciam com o modernismo brasileiro dos anos 1920, se desdobram na década de 1940, passando pelo concretismo e o neoconcretismo da década de 1950 e o tropicalismo dos anos 1960 e 1970. A "tradição da ruptura" — termo caro a Octavio Paz — ao significar tanto a formação de uma tradição calcada na ruptura quanto na diluição do caráter estático conferido ao procedimento, abre perspectivas para uma abordagem do tema em diagonal, não mais

circunscrita a momentos historicamente fechados. Modernismo, modernidade, vanguarda e pós-modernidade se articulam na construção do arcabouço desse olhar crítico em diagonal, ao serem respeitadas as limitações temporais na análise das estéticas da ruptura, assim como a diluição dessas fronteiras, considerando-se como transtemporais tanto as manifestações neovanguardistas quanto a abertura cultural pós-moderna.

As rupturas epistemológicas caminham passo a passo com as rupturas verificadas na linguagem das artes, pela construção de novos paradigmas nos discursos das ciências sociais, incluindo-se aí o da crítica literária, da política e da filosofia. As revoluções sociais do século 20, assim como as contribuições teóricas advindas das ciências humanas, se balizavam pelo culto da novidade como sinal de progresso científico e de corte com os princípios ideológicos do passado. A "ditadura do novo" representou uma tendência comum às teorias vanguardistas brasileiras, que, à feição das européias, pretendiam acompanhar, no nível cultural, as transformações modernizantes da técnica e da revolução industrial.

Se o discurso da modernidade metropolitana coincidiu, no Brasil, com o movimento modernista de 1922, realizado em São Paulo por um grupo de poetas, artistas músicos e escritores, o ainda precário texto da modernização, visto no seu estatuto de processso social, revelaria, para muitos, o descompasso com as idéias enxertadas no território nacional. A polêmica das "idéias fora do lugar", iniciada com Roberto Schwarz na introdução ao livro *Ao vencedor, as batatas*, representa a vertente latino-americana das contradições entre modernidade e modernização, verificada na relação entre a cultura metropolitana e a periférica. Ao demonstrar que, na Europa do final do século 19, o liberalismo permitiu o surgimento de uma classe de profissionais independentes, o crítico lembra que o mesmo não se concretizou no Brasil: o "homem livre" dependia do favor, sinal da sujeição do indivíduo aos poderosos, atitude esta antimoderna por excelência, embora mais "simpática" do que a escravidão.[1]

A essa polêmica acrescenta-se a reflexão sobre o modernismo brasileiro que, embora marcado pela estética vanguardista estrangeira, inscreve-se com forte traço nacionalista. Renato Ortiz, ao analisar o movimento moderno, conclui com a senha elucidadora: "Só seremos modernos se somos nacionais." Por essa razão, o

programa artístico modernista enfrenta as contradições às quais está sujeito e se impõe, ainda nas palavras do mesmo Ortiz, como "uma idéia fora do lugar que se expressa como projeto".[2] Diante da existência de discrepâncias e contradições internas, o modernismo, generoso quanto à recepção dos movimentos da vanguarda européia, soube conviver com diferentes formas de atualização artística, motivadas pelo descompasso temporal que caracterizava a entrada e a adaptação dos empréstimos estrangeiros.

No atual panorama da pós-modernidade, outras questões passam a ocupar o lugar conferido a preocupações modernas, tais como a crença na hegemonia e na existência de um único país central, de onde são produzidas e exportadas as idéias. No entender de Néstor García Canclini, não se trata de verificar se os países da América Latina cumpriram mal e tardiamente o modelo de modernização que, na Europa, já se realizava de maneira impecável, nem consiste em buscar algum paradigma alternativo e independente, com tradições que já foram transformadas pela expansão mundial do capitalismo.[3] É preciso não só desmitificar a idéia de centro como a de realização incompleta do modelo moderno. A ideologia criada em torno desse conceito impede que se perceba o centro como construção, em que são esquecidas e recalcadas as exclusões e as fraturas inerentes a todo processo modernizador.

A questão da estética da ruptura no Brasil deve ainda ser interpretada pela retomada do movimento modernista pela crítica literária dos anos 1960 e 1970, época que coincide com a entrada de teorias estruturalistas e pós-estruturalistas, tais como a semiótica, as teorias do discurso produzidas na Rússia dos anos 1920 e difundidas no Ocidente pelas traduções francesas, o desconstrutivismo filosófico de Jacques Derrida, além do corte epistemológico produzido pelas idéias de Gaston Bachelard, Louis Althusser, Gilles Deleuze, Lévi-Strauss e Michel Foucault. Grande parte da crítica literária brasileira, centrada na ruptura como critério de valor, encontrou em Mikhail Bakhtin — teórico russo que explorou os conceitos de "carnavalização" e de "dialogismo" no discurso literário — elementos capazes de propiciar a interpretação da própria realidade brasileira, estampada nos procedimentos artísticos, como a antropofagia oswaldiana, a paródia, o humor, o pastiche, a alegoria, o descentramento de valores e a estetização do cotidiano.

Nesta linhagem se incluem Haroldo e Augusto de Campos, tradutores, poetas e críticos, responsáveis pela recuperação de autores "marginalizados" pela historiografia oficial, como Sousândrade, Gregório de Matos, Killkery e o modernista Oswald de Andrade, reabilitado na década de 1960. A configuração de um "paideuma", composto por Mallarmé, Joyce, Pound, Maiakovski, Valéry, entre outros, justifica a escolha de autores vinculados ao princípio de ruptura, à linhagem moderna por excelência. Os teóricos paulistas se incluem, do ponto de vista de sua poética particular, nessa tradição estética que irá desembocar no concretismo, movimento neovanguardista criado no final da década de 1950, período da construção de Brasília, a "cidade concreta".

Teóricos radicados no Rio de Janeiro, como Luiz Costa Lima, Affonso Romano de Sant'Anna e Silviano Santiago, divulgadores do pensamento estruturalista e pós-estruturalista no âmbito universitário dos anos 1970, se empenharam também no enfoque da literatura brasileira contemporânea sob o viés da ruptura estética, tendo como ponto de partida o modernismo e seus inúmeros intérpretes futuros.

A outra vertente da interpretação do modernismo brasileiro, representada por intelectuais da Universidade de São Paulo, distingue-se da anterior, por valorizar tanto o rompimento dessa estética com os valores do passado quanto a tradição, sua contraparte no processo de construção da modernidade. Se, no caso de Haroldo de Campos, a releitura da historiografia brasileira privilegia a tradição da ruptura, integrada pelos escritores excluídos do cânone nacional, em Antonio Candido, em texto de 1970, "Literatura e subdesenvolvimento", a formação da identidade literária nacional irá depender do mecanismo de "causalidade interna", através do qual se consegue, a partir do modernismo, "produzir obras de primeira ordem, influenciadas não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores".[4]

Em texto decisivo para a releitura da estética do modernismo à luz da pós-modernidade, Silviano Santiago aponta a retomada, nos anos 1980, do discurso da tradição no modernismo, declarando-se contudo legítimo representante da crítica centrada na ruptura. Essa posição, segundo ele, tornou-se possível, pela necessidade de se fazer um balanço de todo o material literário e ensaístico que havia sido excluído do cânone literário, por

este não se enquadrar nos princípios referentes à estética em questão. Discursos poéticos de natureza religiosa, como os de Murilo Mendes e Jorge de Lima, ensaios sobre o messianismo, de Oswald de Andrade, ao lado de inúmeros textos ainda hoje não estudados, compõem, com os outros, o múltiplo e complexo quadro do movimento modernista brasileiro. A estética da paródia, mais radical e transgressora, adquire, nos anos 1980, o estatuto de um procedimento que merece ser melhor situado, tendo em vista as mudanças conceituais frente às próprias transformações sociopolíticas. Não é difícil perceber que o Brasil, naquele momento, estava vivendo um período de reestruturação democrática, necessitando reciclar posições diante de uma cultura que exigia outra linguagem e diferente inserção nas práticas sociais, até mesmo pela própria mudança circunstancial de seu antigo inimigo, a censura. Santiago assim se manifesta:

> Estamos mais acostumados a encarar o Modernismo dentro da estética da ruptura, para usar a expressão de Octavio Paz, ou dentro da estética do *make-it-new*, de Pound, ou ainda a tradição do novo, de Rosenberg, e assim no infinito. A nossa formação esteve sempre configurada por uma estética da ruptura, da quebra, a uma destruição consciente dos valores do passado. *La destruction fut ma Béatrice*, escreveu Mallarmé, declarando o nome da musa moderna. Dessa forma é que um dos discursos mais privilegiados do Modernismo, sobretudo nos últimos 20 anos, tem sido o da paródia. (...) Esse tipo de estética — da ruptura, do desvio, da ironia e do sorriso, da transgressão dos valores do passado — é que tem o direito de cidadania, por assim dizer, na revalorização dadaísta por que passou o Modernismo desde 1972.[5]

Dentro dessa perspectiva revisionista da estética da ruptura, não apenas pelo que ela representou de proposta na época, mas através da recepção crítica que a constitui e a constrói como poética, torna-se mais difícil estabelecer, com precisão e fidelidade, a concepção original dos princípios vanguardistas no Brasil. O processo histórico de releitura desses conceitos se depara com obstáculos que impedem considerá-los na sua singularidade, uma vez que a pesquisa se baseia na existência de documentos e textos já contaminados pela interpretação de outros. A impossibilidade de se conceber uma história totalizante e abrangente do modernismo deve-se, em grande parte, a condições epistemológicas contemporâneas, que não mais se orientam por sínteses e generalizações, pelo reconhecimento de

que todo recorte analítico reveste-se de caráter fragmentário e se impõe de forma seletiva na construção do objeto teórico. O modernismo, como outros momentos culturais de importância para a historiografia brasileira, merece ainda atenção por parte de seus estudiosos, pois o teor oficial de sua história, ao se deter em fatos considerados determinantes para o movimento, continua a excluir, naturalmente, o que foi esquecido pela crônica da época e por seus futuros relatores. O importante é sabermos detectar o que ficou a ser analisado e o que permanece ainda como estereótipo de um momento artístico bastante complexo da cultura brasileira.

O conceito de antropofagia, criado por Oswald de Andrade em 1928 (*Manifesto antropófago*), desdobrado em nome de revista do movimento (*Revista de Antropofagia*), e retomado nos anos 1950, em termos de "cosmovisão filosófico-existencial", em *A crise da filosofia messiânica*, mantém-se ativo até os dias atuais seja através de sua apropriação pelo tropicalismo dos anos 1960, seja pela releitura da dependência cultural, realizada pelos recentes estudos comparativistas no Brasil. Haroldo de Campos, em "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira", aponta a antropofagia como uma das mais argutas estratégias de se pensar o nacional "em relacionamento dialógico e dialético com o universal".[6] Utiliza ainda a metáfora da devoração cultural como forma de justificar a sua prática tradutória, inventiva e desprovida de promessa de fidelidade ao original, ao assumir, assim como Augusto de Campos, a co-autoria do texto traduzido, pelo grau de devoração em relação à cultura do outro. A intenção de incorporar, pela tradução, o produto artístico alheio, remete à questão de ser a literatura latino-americana o resultado de um processo de "transculturação" e de traição. Mastigado e bem digerido, o texto transfigura-se em alimento para o banquete multicultural das civilizações.

A antropofagia, transformada em conceito operatório, foi bastante incorporada à prática tradutória dos concretistas, sem contudo ter-se imposto, de forma radical, como princípio articulador do movimento poético dos anos 1950. A sua recuperação como arma astuciosa frente aos empréstimos estrangeiros consiste em romper com posições nacionalistas fechadas, pela abertura que também oferece em relação a outras manifestações da cultura nacional. Como se expressou Caetano em *Verdade tropical*, a antropofagia significava, naquele momento,

o rompimento com as raízes da cultura brasileira, com o culto do primitivo e do autêntico, pela aceitação, sem preconceitos, do que de mais avançado se produzia, em matéria de música, nos Estados Unidos e na Europa. A diferença entre o sentido do conceito na década de 1920 e na de 1960 foi ainda ressaltada pelo compositor, por não admitir a releitura descontextualizada dos procedimentos artísticos, tendo em vista o distinto momento de sua atualização.

> A idéia de canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos "comendo" os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma afirmação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. Procurei também — e procuro agora — relê-la nos textos originais, tendo em mente as obras que ela foi concebida para defender, no contexto em que tal poesia e tal poética surgiram. Nunca perdemos de vista, nem eu nem Gil, as diferenças entre a experiência modernista dos anos 20 e nossos embates televisivos e fonomecânicos dos anos 60.[7]

Da mesma forma que a antropofagia oswaldiana foi criticada por Roberto Schwarz, o tropicalismo irá ainda ser alvo de desconfiança por parte do crítico. Na reiterada justificativa que utiliza para explicar o descompasso da operação imitativa, afirmava ser o conceito revestido de universalidade, por não se levar em consideração o fato de que apenas uma classe é que copia. Sem entrar na discussão da antropofagia, o texto de 1970, "Cultura e política: 1964–1969", publicado originalmente na França, na revista *Les Temps Modernes*, aponta a construção, pelo movimento, da imagem aberrante do Brasil, pela afirmação do absurdo como essência. No entender de Evelina Hoisel, "se Schwarz detecta lucidamente essas ambiguidades e tensões inscritas nas produções tropicalistas, a postura ideológica assumida não lhe permite compreender claramente o sentido preciso da tropicália e sua estratégia de ruptura e desconstrução de determinados valores sócio-culturais".[8]

O gesto de ruptura de Oswald de Andrade, no *Manifesto antropófago*, contra a retórica praticada pelos doutos, a presença do inimigo sacro, do colonizador português e de verdades preconcebidas, visava atingir um alvo bem determinado e distinto dos anos 1960/70. Herdeiro das diretrizes dadaístas, o manifesto

é ainda dotado da mesma tônica de violência social contra qual ele se voltava, e da deglutição do passado como estratégia de rompimento e embaralhamento das origens. Jorge Schwartz, em *Vanguardas latino-americanas*, atesta que, pela sua capacidade de síntese, o manifesto traça, através dos aforismos, o perfil do País, pela maneira com que abrange a variedade étnica, as cores, a culinária, a sexualidade e a religião.[9]

Pelos próprios termos empregados na relação antropofágica — colonizador/colonizado, devoração do europeu pelo indígena, técnicas revolucionárias das vanguardas européias, o inimigo do modernista aparece de forma ambígua na figura do europeu: é ele, ao mesmo tempo, quem fornece as condições do salto revolucionário e quem deverá ser consumido, em virtude dessas mesmas forças. O Outro europeu, indistinto nas suas particularidades nacionais, é retomado, historicamente, por Oswald de Andrade, como razão para que a cultura brasileira se imponha diante da estrangeira. Passados mais de setenta anos da publicação do manifesto, constata-se a permanência do discurso da ruptura no pensamento nacional, como foi o caso dos concretistas e de Caetano Veloso — além de vários outros simpatizantes, em áreas distintas — embora a própria noção mereça ser revisitada pelas mais recentes teorias.

Os desdobramentos conceituais deverão receber tratamento diferenciado conforme as condições históricas, estéticas e políticas que lhes são propostas. No caso específico da literatura comparada, o conceito oswaldiano de antropofagia representa, do ponto de vista histórico, um marco em relação ao problema da dependência cultural. Considerá-lo, contudo, segundo os mesmos parâmetros de antes, é não inferir que, tanto a noção do Outro mudou, quanto a de inimigo, sendo este não mais indistintamente nomeado, por se constituir de forma múltipla e heterogênea.

Ismail Xavier, em *Alegorias do subdesenvolvimento,* interpreta o tropicalismo em meio às mudanças processadas nos anos 1960, e revela o poder que o movimento teve ao estabelecer a intertextualidade como programa, pela releitura realizada da cultura nacional brasileira. Aponta, de forma esclarecedora, a nova feição da antropofagia, ao se confrontar com a mídia eletrônica, experiência que o tropicalismo soube muito bem contornar.[10] Caetano Veloso, na sua relação harmoniosa e crítica com a cultura de massa, mesclava o experimentalismo ousado das vanguardas artísticas com a memória sentimental da tradição, ao se interessar

pela reinterpretação do repertório tradicional da música popular brasileira. A exploração dos ícones da cultura de massa pelo movimento — Carmem Miranda, Chacrinha — tornou mais nacional e cosmopolita o procedimento estético da colagem dos fatos culturais, pelo alto grau de inserção do popular na mídia. A simultaneidade espacial presente em suas composições, pela interação com o aspecto *kitsch* dos elementos midiáticos, diluiu as barreiras textuais e os territórios fechados da música popular, erudita e de massa.[11]

A importância da antropofagia como conceito articulador nas mais variadas manifestações das vanguardas literárias e artísticas não pode ser interpretada sem que esta seja relacio-nada à questão da dependência cultural e à noção implícita de inserção da cultura brasileira no contexto internacional. A subversão dos valores etnocêntricos e a confiabialidade na existência inevitável da dependência constituem, segundo Silviano Santiago, a nossa condição de "apesar de dependente, universal":

> Não se faz de conta que a dependência não existe, pelo contrário frisa-se a sua inevitabilidade; não se escamoteia a dívida para com as culturas dominantes, pelo contrário enfatiza-se a sua força coerciva; não se contenta com a visão gloriosa do autóctone e do negro, mas se busca a inserção diferencial deles na totalização universal. [12]

Na direção contrária à de Roberto Schwarz, que reconhece o contínuo mal-estar da dependência, Silviano Santiago elege a antropofagia, ao lado da "traição da memória", de Mário de Andrade, e do movimento concretista, como um dos antídotos propostos pelo Modernismo para reverter a má consciência do colonizado na incorporação criativa do produto estrangeiro. Ao associar os três antídotos dentro da empresa descolonizadora e desconstrutora operada pelos textos da cultura periférica, dois pontos são ressaltados nessa equação: 1) o processo de universalidade se realiza pela resposta não-etnocêntrica aos valores da metrópole; 2) a subversão do texto da metrópole implica o corte, a ruptura e a criação de uma literatura mais rica do que o texto da literatura dominante. Na defesa da construção deslocada do texto da cultura dominada, pela inversão dos critérios tradicionais referentes à causalidade entre o original e a cópia, relativiza-se a hierarquia histórica e desconfia-se da "causalidade interna" da tradição, vista no seu caráter sistemático

e conservador. A posição de Santiago ao teorizar sobre os três antídotos responsáveis pela abertura da cultura nacional à estrangeira parte de uma perspectiva histórico-antropológica e remete para a fórmula de Octavio Paz, "a tradição da ruptura", posição que coincide com a de Haroldo de Campos e se choca com a de Roberto Schwarz.

Um dos livros mais representativos do modernismo brasileiro — pelo seu teor de subversão e de originalidade — é *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade, publicado em 1928, no mesmo ano do *Manifesto antropófago*. Embora o autor não tenha admitido, por razões de inimizade com Oswald de Andrade à época, ser o livro marcado pelo espírito antropofágico, a crítica reconhece *Macunaíma* como o mais bem realizado produto estético do movimento. A rapsódia compõe-se do amálgama de textos representativos do folclore nacional, dos contos de fada, dos mitos indígenas e do vasto repertório da literatura popular estrangeira e nativa. O esquecimento das fontes e o embaralhamento dos limites em relação aos empréstimos estrangeiros concorrem para a reversão processada no interior da obra, principalmente no que diz respeito aos aspectos relativos à linguagem.

Ao escolher recriar literariamente a cultura oral, a proposta de abertura do escritor para as questões de fidelidade autoral impulsionou o desrespeito criativo pelo texto alheio, o que resultou na composição parodística e desconstrutora de sua obra, princípio comum a outras figuras do modernismo, como Oswald de Andrade. A empresa subversiva dessa estética se caracterizou basicamente pela revolução radical da linguagem e dos procedimentos artísticos, inspirada nas vanguardas estrangeiras e na riqueza da tradição cultural brasileira. "A necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna", como assim se expressou Jorge Schwartz, constitui o desafio enfrentado pelos modernistas, no empenho de criar o novo com o olhar dirigido ao futuro, e de se valer da história brasileira como material de releitura crítica.

A relação dos modernistas com as vanguardas européias recebeu tratamento diferenciado conforme o momento e segundo as predileções e desafetos de seus representantes. O primeiro período, marcado pelo convívio efusivo com os movimentos — futurismo, cubismo, expressionismo, dadaísmo — significou o trânsito de idéias vanguardistas européias, seja através da ida

de brasileiros à Europa, seja pela recepção nacional a todos essas novidades. No caso de Mário de Andrade, que sempre negou sua filiação ao futurismo, a despeito de ter sido por ele influenciado por ele, apropriou-se, em momentos distintos, da estética cubista e expressionista. No firme propósito de pensar a cultura nacional pelo crivo de uma linguagem moderna, Mário de Andrade reúne a poética barroca, produzida no Brasil no século 18, com a mais nova vanguarda européia.

A poética de Mário de Andrade consegue, nos anos 1920, associar o barroco mineiro com o expressionismo alemão, na tentativa de afirmação do nacional pelo universal, através da condensação e deslocamento dos valores estéticos europeus e brasileiros. Ao eleger o barroco como traço significativo de nossa nacionalidade, comparando-o com a revolução operada pelo expressionismo, Mário encontra aí a mesma deformação do objeto pelo olhar desconstrutor do sujeito. Ambos movimentos artísticos tornavam-se atraentes para o escritor por revelarem o surgimento do homem novo. Explica-se o nacional pelo viés do expressionismo, sem que essa postura traduza uma forma de prisão ao modelo europeu. Pelo contrário, essa postura acena para o procedimento astucioso do esquecimento como saída para se criar o desenho simultâneo de dois momentos historicamente distintos.

A visita às cidades históricas de Minas, em 1924, pela caravana paulista — com a presença do ilustre estrangeiro Blaise Cendrars — contribui, de maneira decisiva, para a revisão dos modernistas sobre o estatuto do novo na sua relação com o antigo. A velocidade trazida pelo progresso, a crença no futuro e o esquecimento do passado são estrategicamente colocados entre parêntese durante o lento passeio de trem pelo interior mineiro. A tradição do barroco brasileiro, importada da Europa e recriada nos trópicos, suscitava o alargamento do conceito de nacional pela via do primitivo e do exótico. O *Manifesto pau-Brasil*, escrito por Oswald de Andrade em 1924, na sua proposta de realizar uma revisão cultural do país, através da valorização do elemento primitivo, antecipa a fusão da simplicidade e do novo com a tradição, da invenção realizada através da surpresa e do choque. Em 1925, como produto da experiência cubista e de sua viagem a Minas, Oswald publica a *Poesia pau-Brasil*.

Silviano Santiago, no artigo já citado sobre o modernismo, reforça a opinião de Brito Broca, segundo a qual, desde o início,

o modernismo pode ser lido no seu dilaceramento, entre a estética futurista que pregava a desvinculação com o passado e o contato com o "novo", representado pela tradição mineira: "A contradição entre Futurismo, no sentido europeu da palavra, e modernismo, no sentido brasileiro, já existe em 24, no momento mesmo em que os novos estão tentando impor uma estética da originalidade entre nós."[13] Reconhecer as limitações interpretativas da crítica, verificadas ao longo dos anos, é contribuir para a construção da história das formações culturais, à margem das generalizações e das sínteses duvidosas.

Em 1944, a convite do prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, uma caravana paulista e outra carioca visitam a cidade, com o objetivo de conhecer o moderno conjunto arquitetônico da Pampulha, assinado por Oscar Niemeyer. A "Exposição de Arte Moderna", com obras dos expoentes do modernismo da década de 1920 e de outras que se seguiram, reforça o desejo de unir a vanguarda artística à paisagem urbana e aos ideais políticos. Com o intuito de romper com o conservadorismo, uma das acepções mais estereotipadas da tradição, o conceito de moderno ressurge sob o signo da ruptura e do desenvolvimento industrial, a partir do exemplo da revolução artística processada na literatura e nas artes desse período. A arquitetura da década de 1940, tardiamente concebida como moderna, suplementa o vazio do momento e se ergue como reconstrução do novo e da retomada do progresso.

O convidado da festa que congrega os dois momentos de vanguarda artística não é Mário, mas Oswald de Andrade. Representante de uma posição mais anarquista, tanto na literatura como na política, o autor de *Miramar* torna-se, durante a visita, o embaixador do modernismo, ao legitimar a continuidade entre passado e presente, na conferência "O caminho percorrido.": "Em 22, São Paulo começava. Hoje, Belo Horizonte conclui. Porque enquanto Minas procura unificar o Brasil, São Paulo se dispersou em setenta panelas e foi preciso virmos a Belo Horizonte para darmos o espetáculo duma família solidária e respeitável."[14] Na realidade, a pretensa continuidade atendia ao apelo político de Kubitschek, disposto a atar os fios da história moderna com a lição vanguardista do passado. As rasuras e descompassos temporais são apagados em nome da repetição e do retorno do mesmo, desde que o propósito sirva a interesses voltados para as redefinições históricas do nacionalismo e do populismo.

Na tradição das idéias modernas no Brasil, as intermitentes retomadas do conceito de ruptura como resposta à presença do apelo internacional e à constituição de nacionalidades realizam, nos anos 1950, a continuidade do programa político modernizador de Juscelino Kubitschek, com a construção de Brasília, a nova capital do País. Nessa mesma época, tem início o movimento concretista, liderado por Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari. A poesia concreta assume o corte radical com as poéticas do passado, elegendo Oswald de Andrade como um de seus precursores e pregando o fim do verso e a inserção de recursos visuais e plásticos na composição do poema. Amplia-se o foco intersemiótico da literatura, além de se reforçar o aspecto internacionalista e cosmopolita da arte, não mais circunscrita a limitações regionais e centralizadas. A dimensão abstrata da nova estética recusa o figurativismo do alto modernismo como forma de composição da paisagem nacionalista e nutre-se do modelo político e artístico do "plano-piloto" de Brasília, poema-concreto instalado no planalto central do país.

A idéia de uma capital plantada na aridez do cerrado repete, na interpretação de Mário Pedrosa, o gesto de nossos antepassados que, igualmente, transplantaram para o Brasil a sua cultura européia. A "mata virgem, propriamente dita e estilizada, era um convite à 'tabula rasa' das vanguardas, e a imitação quase um privilégio".[15] Modernos de nascença, pelo poder de aprimorar a absorção de todos os empréstimos culturais, seria aceitável que o espírito conservador, responsável pelo sentido de evolução histórica "como fruto espontâneo e orgânico", fosse banido para sempre do brasileiro. Além disso, o conceito de moderno é retomado como contrapartida ao projeto político e às inevitáveis tentativas de redefinições de identidade nacional.

Retornando ao texto de Otília Arantes, citado em epígrafe e como parte da introdução à coletânea de ensaios de Mário Pedrosa, *Textos escolhidos – acadêmicos e modernos* – volume 3 [16], prevalecem as articulações dos conceitos por ele emitidos, por ocasião da construção de Brasília, com a reflexão sobre importações culturais. A concepção da cidade como o "oásis" plantado no planalto central reforçava a manifestação do novo e do alto vôo rumo ao progresso. Nesse sentido, a questão do moderno ressurge à luz da relação entre o nacional e o estrangeiro, a utopia e o progresso, a ruptura e a tradição.

A aceitação da sina de país periférico e a resistência que impulsiona a busca da diferença e das inserções residuais de nossa cultura frente às demais colocam em xeque o preconceito de estarem as idéias sempre fora do lugar de origem. O debate que hoje se trava nesse campo é reativado por um pensamento que nega o fechamento do ciclo da modernidade. A irrupção inesperada e tardia de manifestações artísticas obriga a revisão constante das condições sócioculturais de sua reincidência, condições essas indispensáveis para que o processo de *revival* não seja interpretado de forma conservadora e reducionista. Com o ocaso das vanguardas, nas décadas de 1960/70, suas invenções artísticas e suas técnicas foram absorvidas pela cultura de massas, que, com o impulso da indústria cultural, conseguiu transformar o cotidiano no século 20.

NOTAS

[1] SCHWARZ. *Ao vencedor, as batatas*, p. 13-25.

[2] ORTIZ. *A moderna tradição brasileira*, p. 34.

[3] CANCLINI. La modernidad después de la posmodernidad, p. 201-237.

[4] CANDIDO. Literatura e subdesenvolvimento, p. 354.

[5] SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no Modernismo, p. 113. SCHWARZ. Cultura e política: 1964-1969.

[6] CAMPOS. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 109.

[7] VELOSO. *Verdade tropical*, p. 248.

[8] HOISEL. *Brasil/Brazil.* Revista de Literatura Brasileira, p. 44.

[9] O caráter revolucionário e utópico da empresa antropofágica é assim interpretado pelo ensaísta: "A assim denominada 'descida antropofágica' é antes de mais nada um ato de consciência. O dilema nacional/cosmopolita é resolvido pelo contato com as revolucionárias técnicas da vanguarda européia, e pela percepção da necessidade de reafirmar os valores nacionais numa linguagem moderna. Assim, Oswald transforma o bom selvagem rousseauniano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador/colonizado. SCHWARTZ. *Vanguardas latino-americanas*, p. 130.

[10] XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 20.

[11] Cf. SOUZA. Jeitos do Brasil, artigo incluído neste livro.

[12] SANTIAGO. Apesar de dependente, universal, p. 22.

[13] SANTIAGO. A permanência do discurso da tradição no Modernismo, p. 127.

[14] ANDRADE. O caminho percorrido, p. 93.

[15] ARANTES. Prefácio. In: *Textos escolhidos* – acadêmicos e modernos, p. 10.

[16] PEDROSA. *Textos escolhidos* – acadêmicos e modernos. v. 3.

NOTAS SOBRE A CRÍTICA BIOGRÁFICA

As atuais tendências da crítica literária brasileira voltadas para os estudos literários, a crítica biográfica e os estudos culturais, merecem tratamento cuidadoso por parte de nossos intérpretes. Diante da abertura teórica instaurada pelas abordagens contemporâneas, os limites entre os territórios disciplinares são enfraquecidos, provocando o questionamento dos lugares produtores de saber, assim como dos conceitos operatórios responsáveis pela produção de paradigmas e de metodologias críticas. A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção.

O fascínio que envolve a invenção de biografias literárias se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, em especial, a articulação entre obra e vida, tornando infinito o exercício ficcional do texto da literatura, graças à abertura de portas que o transcendem. A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor — correspondência, depoimentos, ensaios, crítica — desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais. Os limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade, são equacionados em favor do exercício de ficcionalização da crítica, no qual o próprio sujeito teórico se inscreve como ator no discurso e personagem de uma narrativa em construção. A proliferação de práticas discursivas consideradas "extrínsecas" à literatura, como a cultura de massa, as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado, representam uma das marcas da pós-modernidade, que traz para o interior da discussão atual, a democratização dos discursos e a quebra dos limites entre a chamada alta literatura e a cultura de

massa. Em posição contrária àqueles que consideram a literatura a grande ausente do debate crítico contemporâneo, este texto, sem privilegiá-la, discute o seu não-lugar discursivo, mobilidade capaz de promover a abertura da rede interdisciplinar.

Nesse sentido, são infundadas as acusações feitas aos estudos culturais de que a literatura deixa de ser considerada objeto de pesquisa, ao ser relegada a segundo plano e ao ser substituída por outros discursos e diferentes interesses político-culturais. A abrangência assumida pela literatura — ou a obra de ficção — possibilita maior abertura textual e independe do critério de valor exclusivista e fechado assumido pela crítica literária mais tradicional. Não resta a menor dúvida de que o momento atual da crítica, em virtude da diferença de posições e do abalo dos lugares supostamente detentores de saberes particularizados, produz radicalismos e enfrenta atitudes exacerbadas que dizem respeito tanto à aceitação quanto à negação da interdisciplinaridade.

Dentre as particularidades da crítica biográfica, é possível enumerar algumas tendências defendidas por autores nacionais e estrangeiros:

a) a construção canônica do escritor, por meio do exame dos rituais de consagração de sua imagem, dos protocolos de inserção cultural na vida literária de sua época e das providências relativas à publicação, divulgação e estudo de sua obra. Merece particular atenção o estudo de Maria Helena Werneck, *O homem encadernado*, no qual a figura canônica de Machado de Assis é analisada através de suas biografias, considerando-se os fatores que contribuem para a idealização ou a distorção imaginária do autor;

b) a reconstituição de ambientes literários e da vida intelectual do escritor, sua linhagem e a sua inserção na poética e no pensamento cultural da época;

c) o ato da escrita como narração da memória do outro (Ricardo Piglia), na medida em que o ausentar-se atua como presença, e a experiência do escritor conta menos do que aquela vivenciada pelo outro;

d) a caracterização da biografia como *biografema* (Roland Barthes), conceito que responde pela construção de uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no

estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole;

e) a eliminação da distância entre os pólos constituintes do pensamento binário, ou seja, as categorias referentes ao exterior/interior, à causa/efeito, ao anterior/posterior, por meio da utilização da categoria espacial de *superfície*, imune à verticalidade, que pressupõe um olhar analítico em profundidade, e ao sentido de origem (Jacques Derrida, Gilles Deleuze);

f) a ampliação das categorias de texto, de narrativa e da própria literatura, considerando-se o alto grau de interligação dos discursos e da contaminação dos mesmos entre si, procedimento comum à linguagem operacional das ciências humanas, incluindo-se aí a teoria da literatura, a história, a semiologia, a antropologia e a psicanálise.

Sem a intenção de delimitar a abrangência dos itens expostos, estendo-me um pouco sobre o livro de Maria Helena Werneck, *O homem encadernado,* com vistas a melhor esclarecer o procedimento biográfico da crítica. No exame das biografias machadianas, são ressaltados os parâmetros que regem a crítica literária de cada época, razão pela qual o livro se torna uma excelente contribuição para o estudo da critica literária brasileira. Como exemplo da maneira contrapuntística de expressar as diferentes vias do método biográfico, a autora compara o método objetivo e documental da obra de Jean-Michel Massa, *A juventude de Machado de Assis,* com a crítica de fontes, através da qual a escrita do autor é medida com o rigor de bibliotecário e copista. Do outro lado da estante, a ensaísta retira o livro de Alain Borer — *Rimbaud na Abissínia* — uma forma diferente de fazer biografia, indo além do modelo tradicional e procurando vivenciar o que o poeta "deixara de fazer". A visita a lugares frequentados por Rimbaud descarta a intenção de busca às fontes e de provas comprobatórias da "verdade documental" do biografado. Nesse processo de escrita, sujeitos fraturados compartilham da construção de biografias e se disseminam na rasura das assinaturas e no embaralhado dos textos.

Descolar a fantasia retórica do homem encadernado e o rebuscamento das eloquentes honrarias a que foi submetido, assim como desvincular a imagem de Machado dos cristalizados estereótipos e frases feitas, constituem um dos objetivos deste ensaio biográfico. Ao eleger o "Machado de Assis" retratado por

Lúcia Miguel Pereira, a autora reconhece na escrita da biógrafa graus de semelhança com os princípios que regem a biografia contemporânea, pela fusão do gênero romanesco à história de vida e sem atribuir maior peso ao registro do fato. Realça ainda a particular sensibilidade da mulher-biógrafa, atenta à escuta dos pequenos e talvez mais significantes momentos vivenciados pelo escritor. Sem se deixar seduzir pela poeira dos arquivos, pela tentação da observação microscópica ou pela fantasia encobridora do sujeito que escreve, o olhar oblíquo de Maria Helena Werneck não só amplia o horizonte da crítica biográfica como imprime sua marca no corpo textual das biografias de Machado de Assis.[1]

Os princípios básicos da crítica biográfica resultam ainda na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo. O saber narrativo, ao retirar do discurso crítico o invólucro da ciência, distingue-se do mesmo por meio de sua atitude avessa à demonstração e à especulação, ao se concentrar na permanente construção do objeto de análise e nos pequenos relatos que compõem a narrativa literária e cultural. A forma ensaística, ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, ajusta-se à reflexão narrativa que joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem. (François Lyotard) A desmitificação das metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória do sujeito encontra em Lyotard um de seus maiores defensores, ao lado de Roland Barthes, ao optar pelos fragmentos de biografias, os biografemas. Privilegia ainda o crítico francês o saber da escrita como enunciação, colocando-o em desacerto com o discurso da ciência, da mesma forma que Lyotard, ao se valer da metáfora do relato como resposta à inoperância dos grandes textos, circunscritos a projetos de natureza totalitária e globalizante. O saber narrativo dos pequenos relatos não irá, contudo, atuar como força legitimadora, distinguindo-se por um caminho avesso à demonstração e à especulação. Através do pluralismo irredutível dos "jogos de linguagem", insiste-se sobre a presença do aspecto local dos discursos, compromissos e legitimações.

Ampliando a rede de metáforas em torno do saber narrativo, cite-se o tratamento singular que Ricardo Piglia fornece à relação entre a criação literária e o gênero policial. Predomina, em seus

escritos, a articulação engenhosa entre crítica e ficção, política e ficção, teoria e ficção, mediatizada pela metáfora do relato policial, constituindo-se em relato parapolicial. Essas instâncias discursivas se ficcionalizam mediante o entrecruzamento de narrativas próprias ao universo político, literário ou histórico, configurados por crimes e complôs organizados, criminosos e detetives, impressões digitais e marcas autorais espelhados nas figuras do autor e do crítico, nas citações roubadas e nos textos clandestinos. A novela policial é, para Piglia, a "grande forma ficcional da crítica literária".

Os estudos pioneiros da história das mentalidades e da metahistória utilizam-se também da narrativa como modo de contar os acontecimentos, recurso amplamente derivado do gênero constituinte do romance e da narrativa em geral. A mudança de perspectiva em direção ao objeto histórico permite o questionamento dos antigos enfoques analíticos, centrados nas datas impostas pelo discurso oficial, nos grandes acontecimentos ou na ênfase nos nomes consagrados pela mitologia política. Cenas domésticas e aparentemente inexpressivas para a elucidação dos fatos históricos passam a compor o quadro das pequenas narrativas, igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar da história. A literatura, rica em cenas dessa natureza e pródiga na arte das subjetividades, é convocada a servir de *corpus* analítico para o discurso histórico, o que contribui tanto para a diluição de fronteiras disciplinares quanto para a exploração de narrativas ficcionais com valor enunciativo e como procedimento de escrita. O objeto literário deixa de ser privilégio da crítica literária e se expande para outras áreas, numa demonstração de estar a literatura se libertando das amarras de um espaço que a confinaria para sempre no âmbito das *belles-lettres*.

O saber dramático, segundo a concepção de Roland Barthes, suplanta o epistemológico, ao operar nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades. Além de se valer da psicanálise lacaniana e da semiologia para refletir sobre a categoria do sujeito crítico, Barthes recorre ainda ao teatro brechtiano para reforçar o grau de distanciamento e simulação desse sujeito-autor na cena enunciativa. A distância teórica entre o artigo de Barthes de 1968, "A morte do autor", e a encenação de subjetividades do sujeito crítico, se justifica pela presença do autor não mais como ausente do texto, mas na condição de ator

e de representante do intelectual no meio acadêmico e social. Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros, como o palhaço e o dandy. O estatuto fantasmático do escritor é, para Barthes, o seu aspecto misterioso e inalcançável, principalmente ao ser flagrado em situações cotidianas — Gide comendo delicadamente uma pêra, ao mesmo tempo que lia um livro na Brasserie Lutétia, em Paris — o que sugere uma região de sombra que se instala nos intervalos e interstícios da vida e da obra do escritor. (José Luiz Díaz)

O autor, ao ser visto como modelo pelo outro e contribuir para o seu desejo de tornar-se escritor, atrai muito mais pela sua postura, seu gesto mundano de personagem no meio dos mortais, o seu diário íntimo, ou como assim o entendia Barthes, "o escritor menos a sua obra". A figura do autor cede lugar à criação da imagem do escritor e do intelectual, entidades que se caracterizam não só pela assinatura de uma obra, mas que se integram ao cenário literário e cultural recomposto pela crítica biográfica.

A enunciação crítico-biográfica dos teóricos filiados aos estudos culturais, bem como aos estudos literários e históricos, reivindica, dentre outros direitos, o de uma política identitária relacionada à posição do sujeito diante do objeto, o que implica o papel contraditório do autor, ao reconhecer tanto a construção precária de si como sujeito quanto a necessidade de se assumir como cidadão. O caráter heterogêneo das práticas discursivas exige a inserção do componente biográfico como resposta aos procedimentos analíticos anteriormente pautados pela objetividade e pelo distanciamento excessivo do sujeito da enunciação. A abordagem histórica de personagens canonizadas pela tradição

procura igualmente apontar detalhes biográficos, até então vistos como insignificantes ou censurados, com o objetivo de remodelar o perfil da pessoa escolhida como objeto de análise. Diante dessa demanda de ordem cultural e política, o texto teórico e reflexivo se mantém no limite entre a confissão naturalizada da experiência do autor e a sua reelaboração imaginária, pólos que se associam e se chocam no ato da escrita. É necessário, portanto, que o gesto de recriação de personagens históricas ou literárias receba, ao mesmo tempo, tratamento distanciado por parte do crítico e uma aproximação interpretativa, relacionada ao maior ou menor grau de inserção no sujeito no discurso escrito. Essa inserção do intelectual no texto por ele assinado responde, de certa forma, por uma abertura enunciativa, considerando-se que o sujeito se posiciona tanto como indivíduo quanto como representante de determinado grupo. (Homi Bhabha, em "O compromisso com a teoria"; José Murilo de Carvalho, em "Os bordados de João Cândido"; e Anthony Appiah, em *A casa de meu pai*.)

A concepção do texto biográfico como objeto de análise pela crítica opera ainda em torno de dois eixos teóricos: a) a mimetização e a desconstrução dos modelos canônicos da historiografia literária; e b) a leitura da abordagem biográfica tradicional.

Quanto ao primeiro eixo, é possível estabelecer laços de amizade literária entre os autores, substituindo-se a tradicional metáfora familiar, que corresponderia à construção de modelos literários a partir dos conceitos de influência e de tradição cultural, herança recebida pelo autor de forma passiva e conforme as exigências da crítica, notadamente de caráter historicista. A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte.

O laço de sangue, componente utilizado para o estudo das genealogias literárias — e largamente explorado pela crítica comparativista tradicional — funciona muitas vezes como

imposição da vocação literária, interpretada como continuidade da tradição familiar e como reforço do poder patriarcal que se faz exercer também no âmbito da literatura. A metáfora familiar não se restringe ao núcleo particular de cada escritor, mas se difunde nas relações entre literaturas nacionais e estrangeiras, uma vez que a imagem paterna assume dimensões alegóricas e abrangentes. Não é difícil identificar as metáforas utilizadas pela crítica relativas ao grau de filiação de literaturas periféricas quando associadas às da metrópole, seja através da metáfora arbórea, "a literatura latino-americana como galho da metropolitana" (Antonio Candido), seja através da imagem paterna, trazida principalmente pelo discurso colonizador, visivelmente contaminado pela ideologia bíblica, centrada na hierarquia e na diferença.

Não se deve abandonar, contudo, o grau de desconstrução dos cânones oficiais proporcionado pela construção teórico-ficcional de encontros imaginários entre escritores que, na vida real, nunca se viram — seja por empecilhos de ordem temporal ou por falta de oportunidade — o que resulta no estabelecimento de novas linhagens literárias que ampliam o conceito restrito de família. Essa aproximação, que se vale tanto de coincidências ideológicas entre os autores quanto de experiências biográficas comuns, pode ser feita pela crítica a partir de liberdades interpretativas, de rede de associações que se compõem de elementos ficcionais, teóricos e biográficos. A literatura já nos deu belíssimos exemplos desses encontros imaginários seja através da leitura ficcional de um escritor em relação ao outro — *Em liberdade,* de Silviano Santiago; *O dia da morte de Ricardo Reis,* de Saramago; *A morte de Virgílio,* de Herman Broch; "Borges, leitor de Pessoa", de Emir Monegal, para citar apenas alguns —, seja por meio de autobiografias ficcionais, nas quais se desenrolam os jogos de duplos e de identidades simuladas, ao lado da construção simbólica da história de gerações literárias.

Quanto ao segundo eixo, relativo à releitura da abordagem biográfica tradicional, procede-se à destituição da prática hermenêutica de análise textual, que visava ao deciframento do sentido oculto e da origem do texto a partir da relação naturalista e causal entre vida e obra. A teoria desconstrutivista de Jacques Derrida e o conceito de arqueologia de Michel Foucault constituem a "condição de conhecimento" do texto documental, biográfico e ficcional, por preconizarem o deslizamento dos discursos entre si

e o lugar intermediário ocupado pela crítica biográfica — entre a teoria e a ficção, entre o documento e a literatura. A arqueologia não se interessa mais pela busca de objetos escondidos detrás dos discursos, e sim pelo estabelecimento de parâmetros que demonstrem o porquê deste ou daquele discurso no interior das práticas de saber. A origem, fantasma e vazio da análise genealógica, é entendida no seu estatuto de invenção e se descarta de qualquer ilusão de princípio fundador ou de autenticidade factual. A invenção passa a ser tributária da força dos discursos e da retórica interpretativa.

Os fatos da experiência, ao serem interpretados como metáforas e como componentes importantes para a construção de biografias, se integram ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido. Os grandes temas existenciais da literatura como a cegueira, o suicídio, a morte, o amor, guardam sua natureza ficcional e se espraiam na página aberta do espaço textual e nos interstícios criados pelo jogo ambivalente da arte e do referente biográfico. Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção.

NOTA

[1] As observações sobre o livro de Maria Helena Werneck foram retiradas do Prefácio feito por mim para o referido estudo. Cf. SOUZA. O traje modesto do pai. (Prefácio), p. 14-16.

MADAME BOVARY SOMOS NÓS

Uma das cenas mais famosas da história da filosofia é um efeito do poder da literatura. A comovedora situação em que Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, se abraça chorando ao pescoço do animal e o beija. Foi em Turim, no dia 3 de janeiro de 1888, e essa data marca, num certo sentido, o fim da filosofia: com este fato começa a loucura de Nietzsche que, como o suicídio de Sócrates, é um esquecimento inesquecível na história da razão ocidental. O notável é que a cena é uma repetição literal de uma situação de *Crime e castigo* de Dostoiévski (Parte I, Capítulo 5), na qual Raskolnikov sonha com uns camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela compaixão, Raskolnikov se abraça ao pescoço do animal caído e o beija.

Ninguém parece ter reparado no bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. (A teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição do efeito de memória falsa que a leitura causa.)

Ricardo Piglia [1]

Durante muito tempo esse episódio, recomposto pelo olhar de Ricardo Piglia, tem acompanhado a minha reflexão sobre o lugar que a literatura ocuparia na construção da rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção. O bovarismo, atitude que explica esse procedimento, representa o fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se de si como efeito de ilusão. Ao declarar, a partir dessa cena, o fim da filosofia e o início da loucura de Nietzsche, o escritor argentino não só inscreve o poder de mimetização da vida em relação à literatura, mas reforça o teor ficcional da teoria assinada pelo filósofo. O enobrecimento do episódio produzido pela evocação de seu antecedente literário reduz ainda a imagem negativa da doença, ao ser relida como "efeito de memória falsa que a leitura causa". O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos,

interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida.

Com o objetivo de discorrer sobre a criação literária como resultado do processo ambivalente de o escritor se valer de uma relação próxima e distante com a realidade, a imagem do bovarismo se inscreve, neste ensaio, como a força do imaginário que impulsiona a escrita, assim como a presença inevitável do outro, que torna estranho o convívio familiar. No mesmo diapasão da literatura se encontra o crítico que, ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida.

A literatura sempre se nutriu do conceito de intertextualidade, apesar de sua sistematização ter-se efetuado no século 20, precisamente nos anos 1960, por Julia Kristeva, com base nas teorizações de Mikhail Bakhtin. Procedeu-se então à revolução dos estudos literários, assim como de outros discursos, através da qual a noção de texto perde a aura de originalidade e de autoria plena, para se inserir no espaço nem tão seguro do cruzamento de vozes e de assinaturas arranhadas. Introduzido no período fértil e nem por isso bem conhecido do estruturalismo, o conceito recebe hoje a legitimação devida, embora assumindo outro estatuto, o de se constituir como razão de ser de todo discurso. Os princípios que regem o sistema conceitual passam a sofrer modificações, causadas por contingências temporais e pela natureza precária dos regimes teóricos.

Dentre os exemplos a serem citados, destaca-se a diminuição da importância concedida ao enfoque vertical da intertextualidade, prática antes exercitada por grande parte da crítica, considerando-se o enfraquecimento da intenção de se ater a descobertas textuais vinculadas à origem e à fundação de discursos. Substitui-se a verticalidade pela horizontalidade, procedimento capaz de esclarecer a passagem da leitura com base em critérios ligados à profundidade e à busca do sentido primordial, para a interpretação, na qual prevalece o princípio de simultaneidade temporal, que rompe com a hierarquização e a subordinação textuais. De uma perspectiva moderna e totalizante, restrita à valorização de um discurso em detrimento de outro, instaura-se diferente sentido de intertextualidade — mais abrangente, pela modificação do prefixo *inter* para *trans* — voltado para o caráter superficial

dos textos e desvinculado de qualquer intenção decifratória e heurística. As lições de um saber pós-moderno encontram-se assim esboçadas, ao se ressaltar a abertura teórica que filósofos como Nietzsche, Foucault, Derrida, Deleuze, trouxeram para a cena contemporânea da interpretação. Equívocos anteriores foram largamente cometidos pela crítica, ainda presa a métodos hermenêuticos de interpretação e a critérios de ordem cultural vinculados à valorização da literatura dos grandes centros como superior à dos países periféricos.

Mas a grande transformação operada pela prática intertextual reside na desconstrução — para usarmos o termo de Jacques Derrida — do lugar ocupado pelo sujeito no texto, seja configurado pelas imagens do autor e do escritor, seja pela sua encenação como narrador, personagem e leitor. Para a efetiva desconstrução do sujeito, a crítica literária dialoga com outras disciplinas das ciências humanas, ampliando o campo interpretativo e revendo posições anteriormente marcadas por preconceitos de ordem binária, essencialista e universalizante. A psicanálise, a antropologia, a filosofia, a história e a sociologia entrarão como parceiras da teoria e da crítica literárias, com vistas ao enriquecimento das trocas interdisciplinares — que irão também sofrer a mudança do prefixo *inter* para *trans*. No atual debate acadêmico, essas trocas são, paradoxalmente, consideradas segundo critérios que as colocam ora como causadoras de perdas que ferem as identidades disciplinares, ora como propiciadoras de ganhos adquiridos no circuito do conhecimento.

O discurso literário, na condição de objeto da crítica, responde por transformações, adquiridas ao longo do tempo e que o faz tributário de diferentes estéticas, definidas historicamente e suscetíveis a revisões. Se, em Cervantes, a prática intertextual é inaugurada como estratégica para distinguir o conceito de literatura das demais realizações, como as narrativas de cavalaria, as obras e os autores que o sucedem irão assumir uma posição estética que a um tempo retoma e refaz este modelo. Luiz Costa Lima, em *Sociedade e discurso ficcional*, teoriza sobre a diferença entre o *fictício* e o *ficcional*, categorias definidoras do nascimento do ficcional moderno. Segundo o teórico, o *fictício* é visto como sinônimo de fantasia, por confundir o real com a ficção, em virtude da ausência do mediador simbólico; o *ficcional*, atuando como reação à verdade estabelecida, rompe com o ilusionismo necessário ao *fictício*.[2] Considerando-se o distanciamento em

relação ao objeto narrado um dos princípios norteadores do ficcional, o que resulta no conceito de literatura que se volta para si própria, permite-se ainda identificar como rentável a lição inaugural da obra de Cervantes para a compreensão dos impasses vividos pela literatura contemporânea:

> O espaço do ficcional em Cervantes supõe a atualização do exercício crítico no próprio ato de criação. Para tanto, lhe é capital o recurso do distanciamento, a capacidade de o autor ver-se fora do que relata. Como bem dirá Riley: "Dom Quixote, o leitor dos romances populares, é o avô de Emma Bovary e de Gertie McDowell de Joyce. O que destes o distingue é a obsessão com a mais incrível forma de ficção que poderia ser imaginada."[3]

Por exercício crítico do próprio ato de criação entende-se a instauração do conceito de literatura na modernidade, quando se impõe a sua natureza diferenciada do ficcional e se atribuem diferentes papéis aos personagens, ao narrador e à figura do autor, distanciando-se este do universo criado pela ficção e não se confundindo com o discurso de suas personagens. A crítica, ciente deste lugar paradoxal ocupado pelo autor como sujeito da escrita, o inscreve de forma tanto afastada quanto próxima da criação. Escrever é isolar-se, é se deslocar de espaços familiares para melhor entendê-los, sem que se perca a função de representá-los. Associar o escritor ao estrangeiro é dar-lhe, como assim se expressa Kristeva, em *L'avenir d'une révolte,* o estatuto de tradutor, de estranho a si próprio, por estar o tempo todo traduzindo e transformando a sua experiência para uma outra língua que não lhe pertence. Traduzir é um ato de incorporação da língua do outro, mantendo-se o tradutor em posição alheia e contígua ao objeto, pois assim se afasta de sua língua e se nutre daquela que lhe é estranha, operação exemplar exercida pelo sujeito no diálogo contínuo com a alteridade. Se, de um lado, o sujeito se projeta no ato da escrita tradutória, tornando o gesto criativo variação da autobiografia, de outro, é necessário se ausentar, desalojando o eu de sua casa e abrindo mão do direito de propriedade.[4] No entender de Kristeva, modifica-se igualmente a noção de pátria, ao se considerar o estrangeiro como tradutor, pois é impossível escolher outra pátria que não seja a dos escritores, os "construtores de linguagens". Produzida no espaço intervalar referente ao lugar de origem e ao de domicílio, a literatura recebe, do estrangeiro-escritor, a dimensão da alteridade, configurada pela ausência de

um lugar fixo em que caberia a definição de pátria. Jorge Luis Borges, dotado de extrema sensibilidade para com a "verdade literária", escapa das limitações territoriais, da divisão dos impérios, da cartografia positivista dos mapas, escolhendo a literatura como pátria, na qual são inventados regimes distintos de nacionalidade. A Inglaterra não é apenas o país de seus antepassados, mas o lugar de Shakespeare e de tantos escritores que se ligam ao escritor argentino de forma afetiva e sob o signo da literatura.

Proust, na condição de um dos maiores escritores franceses, defende igualmente a sua arte poética como tradutora, ao transferir na língua de sua comunidade, a língua singular de sua "memória involuntária" e de suas sensações: "Este homem atormentado, este semi-judeu, este homossexual que não queria 'fazer parte de' — nem dos judeus, nem dos franceses, nem dos homossexuais — teria escolhido uma única pátria: a escrita como tradução." Muitos críticos insistiram sobre o fato de que traduzindo Ruskin com a ajuda de sua mãe e de uma amiga de infância, Marie Nordlinger, Proust teria encontrado na tradução *stricto sensu* o modelo de seu credo poético.[5] A tradução funciona ainda como procedimento retórico em *Dom Quixote*, ao se transformar em operação intertextual e legitimar a origem alheia do romance. Como prova de sua certidão de nascimento, o texto, escrito em língua árabe, é comprado pelo autor numa feira e traduzido para o espanhol por um mourisco. A duplicidade autoral investe o texto de ficcionalidade e artifício, descartando qualquer traço de verossimilhança com o real. O fato de Cervantes negar o direito de propriedade sobre os originais reforça o artifício usado para comprovar a imagem do autor como tradutor de segunda mão e repetidor de histórias alheias. Com a delegação da voz do autor à voz do outro, na defesa da verdade romanesca como efeito da mediação entre os sujeitos, o autor e seu duplo, tem início a modernidade na literatura, através do distanciamento simbólico alcançado pela ficção. O terceiro termo, capaz de propiciar a triangulação simbólica, explica o corte com a identificação imaginária, à medida que o afastamento entre sujeito e objeto produz o conhecimento, que se baseia na interpretação, segundo a acepção de Nietzsche. É inadmissível, ainda, para o filósofo, um conhecimento desvinculado de condicionamentos subjetivos, considerando-se que o perspectivismo de sua doutrina não se apresenta como imparcial e desinteressado, por estar condicionado a determinações culturais, históricas, entre outras.

Por meio da invenção literária de romances, cujas premissas básicas são o artifício engenhoso da ficção e a presença de personagens que brotam das páginas dos livros, conclui-se que a relação de Dom Quixote com a realidade passa pela mediação das novelas de cavalaria, das leituras que povoam o seu imaginário. A imitação de modelos ficcionais se explica pela pequena distância entre o eu e o outro e pela ausência de limite entre a letra e a realidade. Entre sujeito e objeto intercede o terceiro termo, sem a função de instituir o simbólico, mas de promover identificações, incitar apropriações e ignorar os limites entre os dois pólos da realidade e da ficção. Viver a ficção como realidade, como assim se comportou Dom Quixote, obriga o escritor a dar um final moralista ao romance, punindo a personagem sonhadora. O fecho retórico de *Dom Quixote* é imposto pelas circunstâncias e ideologias que cada época, em particular, exige de seus artistas. A renúncia de suas aventuras anteriores faz com que o Cavaleiro da Triste Figura, num gesto de "lucidez" e na iminência da morte, renuncie às experiências passadas e se coloque na posição de inimigo frente ao seu mediador. É este, para ele, o responsável pelos seus delírios e pela sua loucura: "Já sou inimigo de Amadis de Gaula e da infinita caterva de sua linhagem; já me são odiosas todas as histórias profanas de cavalaria andante."[6] *Madame Bovary*, obra que representa a metáfora da literatura como criadora de ilusões, ilustra a mesma sedução causada pelo "desejo triangular", processo cognitivo através do qual a relação do sujeito com o objeto é fruto da leitura dos romances românticos. René Girard, em *Mensonge romantique et verité romanesque,* aponta a diferença entre os termos romântico e romanesco, ao remeter o primeiro para as obras que refletem a presença do mediador, sem nunca a revelar; o segundo, ao se referir às obras que não só refletem como revelam a presença do mediador. *Dom Quixote, Madame Bovary, O vermelho e o negro* e *A busca do tempo perdido* são exemplos de textos que mostram como as suas personagens são movidas por desejos que não brotam espontaneamente, revestindo-se da força existente no desejo do outro.[7]

Nesse sentido, consegue-se entender como a famosa *boutade*, "Madame Bovary c'est moi", emblematizou o gesto de Flaubert como intérprete tanto da sinceridade quanto da artificialidade da criação. Embora nem sempre interpretada de forma plausível, a frase torna-se, na maioria das vezes, um ato de banalização do ato criador, ao ser utilizada como traço de um biografismo superficial. Ao pronunciar esse grito de revolta diante da censura e da

maldição de sua personagem, o escritor estaria, ainda no entender de Girard, afirmando que o "eu e o Outro" se fundem num só, graças ao milagre da verossimilhança romanesca, em oposição ao pensamento da maior parte da crítica, ao interpretar a frase como expressão romântica do sentido de duplo e de projeção artística. Flaubert reconhece-se igual ao "Outro", fascinado pela voz de seu herói, sentindo-se, portanto, culpado pela ação cometida pela personagem que criou: "Madame Bovary foi inicialmente concebida como este Outro desprezível o qual Flaubert teria jurado pagar sua conta. (...) Mas o herói de romance, sem nunca desistir de ser o Outro, encontra pouco a pouco o romancista durante a criação."[8] O encanto quixotesco pelos livros e o bovarismo recebem até hoje tratamento paradoxal, ressaltando-se ora a ameaça da ficção sobre o real, ora aceitando-se o inevitável contágio dessa ficção no universo dos mortais. De um lado encontra-se a ação sempre presente da censura, que escolhe, a cada momento, o mediador responsável pelo mal causado pelos delírios da imaginação; de outro, a ilusão romanesca, que percorre os discursos e penetra na realidade do cotidiano, não havendo um campo próprio para a ficção, para o literário. Os movimentos de vanguarda do princípio do século já pregavam a estetização da existência, projeto que pretendia desfazer, especificamente, a distância entre a arte de elite, legitimada pelos meios institucionais e exposta nos museus e lugares apropriados, e aquela que se realizava no meio popular. O espaço público torna-se o lugar mais indicado para a exteriorização de subjetividades, para a ruptura com a ideologia da interioridade como reduto da propriedade artística.

Nos dias atuais, a crítica literária, mais aberta a manifestações de subjetividades, chega a ser considerada como uma vertente da autobiografia, comportando-se de modo contrário ao Quixote ou a Emma Bovary, na feliz expressão de Ricardo Piglia. A atividade crítica seria, no seu entender, uma das formas modernas da autobiografia, considerando-se que o sujeito escreve a sua vida quando pensa estar narrando suas leituras:

> O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta.[9]

Pela mediação da literatura, do texto alheio, o crítico entrega-se à ilusão romanesca, ao ser levado pela sedução das leituras a se imiscuir nos textos e a não se afastar do demônio da subjetividade. Entre essas personagens e o crítico, instaura-se um elo de semelhanças, ao construírem ficções que reportam às suas vivências. Distingue-se o crítico das personagens de Quixote e de Madame Bovary, ao se pensar ausente da trama de sedução romanesca, revelando-se, contudo, aí presente. As personagens atuam de maneira distinta, pois somente percebem o estado de ilusão quando são chamadas à realidade. O desejo triangular responde por intenções distintas que provocam resultados semelhantes: Bovary vivencia as paixões de forma livresca, o crítico vive as suas leituras como experiência pessoal. A revelação do mundo imaginário funciona como impulso que movimenta toda empresa ficcional ou crítica, desde que a imparcialidade se conjugue à sua contraparte, a inserção do desejo do sujeito no discurso em processo de invenção.

AFINIDADES ELETIVAS

Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio,* extrai do mito da Medusa a sua opinião sobre a relação do poeta com o mundo, um olhar enviesado e indireto, tal como Perseu assim se comportou para vencer a Medusa. O herói, com suas sandálias aladas, valendo-se do apoio dos ventos e das nuvens, da leveza como sinal de estratégia guerreira, não olha diretamente o rosto da Górgona, mas a sua imagem refletida no escudo de bronze. Na revelação oblíqua de uma imagem presa num espelho, rosto percebido como simulacro e virtualidade e não através da visão direta, Calvino encontra uma alegoria da literatura, "uma lição do processo de continuar escrevendo".[10] A mediação exercida pelo escudo de bronze exemplifica a relação triangular exigida na construção de saberes ficcionais e teóricos, ao se perceber que o escritor italiano se apropria do mito e da escrita pautada por imagens para teorizar sobre a escrita literária. A força mediadora da metáfora possibilita a produção de conceitos, o que justifica não só o olhar enviesado do sujeito diante do objeto, como o processo de abstração e recorte da teoria frente ao objeto.

Conceber a literatura como imagem presa no espelho, dotada, portanto, de caráter virtual, inscreve-se como a arte poética de Calvino, que, a exemplo de Borges, defende o artifício como razão de ser do literário e o olhar distanciado enquanto estratégia para melhor se dirigir ao objeto. Ainda que o elemento de mediação utilizado pelo escritor na definição de literatura tenha sido o mito grego — em toda a obra irá se valer das ciências exatas, da cultura popular e da própria literatura —, o tratamento dado ao empréstimo textual descarta qualquer relação de anterioridade ou verticalidade. Como parte de uma poética que concebe a literatura na sua dimensão de superfície, a leveza se associa à transformação da imagem direta — e mortal — de Medusa, em seu reflexo invertido no espelho, mediação capaz de instaurar a relação triádica. O peso da matéria se anula em favor do simulacro, que pulveriza a realidade e a torna mais precisa e condensada, por ser o efeito do recorte realizado pelo olhar enviesado de Perseu:

> Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que quero mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos...[11]

Essa estratégia ligada ao movimento duplo da criação literária, o gesto de distanciamento e de proximidade com o objeto, encontra-se presente na poética de Jorge Luis Borges e na de Ricardo Piglia, esta última atuando como motivo inspirador deste ensaio. O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A escrita retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento. Ao proceder à dramatização da fala pessoal através da experiência do outro, a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiogafia esquiva do autor. A imparcialidade torna-se artifício retórico para a construção do *décor* narrativo, para a expressão exteriorizada

da linguagem, que não admite arroubos de sentimentalismos e inserção naturalista do sujeito-narrador. Aceitar este jogo de faz-de-conta significa negar o excesso de subjetivação e optar pela diferença, pela alteridade e pelo estranho hóspede que, ao negá-la, afirma a sua familiaridade.

Dois exemplos ilustram esse procedimento: o conto "A memória de Shakespeare", de Borges, e a leitura borgiana de Piglia, presente em alguns de seus ensaios e ficções. Nos dois casos, a meio caminho entre a teoria e a ficção, a literatura e a reflexão ensaística, situa-se o caráter híbrido da escrita dos autores, razão pela qual torna-se discutível concordar com Freud, um dos grandes intérpretes da literatura, de que a arte antecipa o que o discurso científico mais tarde irá confirmar.

"A memória de Shakespeare" tem como tema a doação dessa memória ao narrador, ao qual não irá se incorporar nem da fama, nem da glória do escritor, mas de sua memória pessoal. Este processo de transmutação subjetiva provoca o esquecimento da língua ou das lembranças de quem recebe a doação, chegando a ameaçar a perda de sua memória, ao serem confundidas uma com a outra. O conto sintetiza, para Piglia, a metáfora perfeita da experiência literária, além de remeter ao conceito de tradição que se estrutura como um sonho, no qual se "recebem as lembranças de um poeta morto".[12] Reforça ainda a relação entre a tradição da literatura argentina e a tradução, uma vez que se constata o transporte de citações da palavra do outro para a construção de discursos, palavras roubadas e distorcidas que desmitificam o texto original e se impõem na sua condição de moeda falsa. Borges desloca o conceito de tradição como herança, concedendo ao sonho a função reveladora de uma memória literária, a de Shakespeare, que é oferecida sob a forma de uma memória pessoal: "Shakespeare foi meu destino." A escolha do escritor inglês como precursor recebe, pela ação transformadora da ficção, o sentido de destino, associado ao sonho e ao caráter revelador do mesmo.

O desfecho cumpre a ritualidade banal dos contos de Borges: a memória é doada a outro, um desconhecido, através do gesto mecânico e impessoal do último possuidor, que ao telefone, assim se expressa: "você quer a memória de Shakespeare? Sei que o que ofereço é muito sério. Pense bem. Uma voz incrédula replicou: — Enfrentarei esse risco. Aceito a memória de Shakespeare."[13] A invenção ficcional pautada pela imagem da

memória alheia é o núcleo que permite entrar, segundo Piglia, "no enigma da identidade e da cultura própria, da repetição e da herança".[14] Em literatura, os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes, da mesma forma que a propriedade autoral vê-se enfraquecida, por se tratar de uma escrita minada pela presença, nem tão desconfortável, do outro, do duplo. É necessário lembrar que o duplo, entendido como procedimento narrativo que marcou a literatura do século 19 e parte do século 20, não mantém o mesmo estatuto nas várias manifestações dos discursos contemporâneos. Se antes a divisão da personagem acompanhava as demais fragmentações discursivas da época, principalmente com a descoberta freudiana do inconsciente, em que o eu se defrontava com a face desconhecida do outro, o conceito é dotado, hoje, de limitações, considerando-se os efeitos multiplicadores por ele criados. O avanço dos jogos narrativos revela o mecanismo repetitivo dessa imagem, que não comporta mais o sentido de divisão nem de alteridade radical.[15]

Na ficção-ensaio de Piglia, *Prisão perpétua*, é possível encontrar ressonâncias desse conto de Borges, quando o narrador afirma ser o romance moderno um "romance carcerário", por narrar o fim da experiência. A memória do outro entra como componente capaz de suprir a falta de narrativas pessoais ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar. O roubo das histórias alheias, a condensação de cenas vividas em sonho ou lidas nos livros permitem dotar a memória dos textos da única certeza de que todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar alheio, o que irá se distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destacava a lição da experiência pessoal como fonte geradora dos relatos. Na narrativa pós-moderna de Piglia, o narrador confessa a banalidade e o vazio de suas experiências, necessitando, para o andamento de sua narrativa, de imitar e inventar aventuras de outrem, por meio da técnica do "voyeurismo" e do roubo.

> No início as coisas foram difíceis. Eu não tinha nada absolutamente para contar, minha vida era absolutamente trivial. Gosto muito dos primeiros anos do meu Diário porque ali luto com o vazio total. Não acontecia nada, na realidade nunca acontece nada mas naquele tempo isso me preocupava. Era muito ingênuo, estava o tempo todo buscando aventuras extraordinárias. Então comecei a roubar a experiência das pessoas conhecidas, as histórias que eu imaginava que viviam quando não estavam comigo. Escrevia muito bem nessa

época, diga-se de passagem, muito melhor que agora. Tinha uma convicção absoluta e o estilo não é outra coisa senão a convicção absoluta de ter um estilo. Vocês já irão ouvir os ritmos da prosa da minha juventude. O que será deles nesta língua que não é a minha? Confio em que ao menos persistam a fúria e o desespero com que foram escritos.[16]

Na reconstrução dessas histórias, o narrador revela-se ainda conduzido pela imaginação pessoal, ao dar continuidade ficcional à narrativa, no momento em que a ausência dos amigos o obrigava a transformá-la em presença criativa. Uma vez iniciada a apropriação dessas histórias, penetra-se no jogo infinito da ficção, impulsionando o relato e rompendo os limites intersubjetivos. O distanciamento do narrador diante do material ficcional que lhe é transmitido desempenha a função de um procedimento retórico, com o objetivo de reforçar o sentido de narrativa como embuste e artifício. No entanto, como o processo de exteriorização dessa experiência já não conta mais com a divisão binária entre o eu e o outro, torna-se inútil discutir a questão da alteridade da narrativa como a configuração de um pólo constitutivo totalmente estranho ao sujeito. (As "imaginações pecaminosas" de Madame Bovary são a um tempo motivações saídas dos livros e sonhos que ela própria cultiva, material romanesco que a torna personagem das histórias encenadas na vida real.)

Piglia introduz ainda nessa citação a precariedade do conceito de estilo como expressão de subjetividades, pelo fato de se impor como traço de uma convicção cega manifestada por quem escreve. Ironicamente, põe em xeque a conhecida frase de Buffon, presente no *Discurso sobre o estilo*, "o estilo é o próprio homem", na qual se encontra embutida a figura do escritor como mestre da linguagem e dono de uma dicção capaz de naturalmente devolver-lhe uma imagem plena. O avesso da concepção de estilo em Buffon também aí se inscreve, ao remeter para a frase de Lacan, "o estilo é o outro."[17] Entre o mesmo e o outro como formas de opção para se definir o estilo, reside talvez um dos impasses da literatura contemporânea, em que se nega a presença do sujeito pleno, aceita-se a inserção da alteridade como fator constituinte da subjetividade, sem que se anule a força da mediação simbólica, valorizando-se as determinações pessoais, históricas e culturais das formações discursivas.[18]

"Há devotos de Goethe, das Eddas e do tardio cantar dos Nibelungos; Shakespeare foi meu destino." Com esta declaração, o narrador de "A memória de Shakespeare" inicia a sua história, por meio da qual substitui o significado literal de destino, a vida sendo determinada por forças místicas ou de outra ordem, para o âmbito da literatura, que comanda a sorte do escritor. Borges recupera a lição de Cervantes e de Stendhal, ao inscrever a literatura como metaficção, regida por leis que ignoram as pontes diretas e naturais com o referente, por manter um elo virtual com a palavra escrita dos livros. Trata-se da leitura da realidade, operada através da mediação imaginária da literatura, o que permitiu a Piglia estabelecer correspondências entre a cena da compaixão de Nietzsche pelo cavalo caído e a cena literária de *Crime e castigo*: a repetição de uma situação literária na vida real atua como expressão do destino da letra no corpo do leitor-personagem.

A terceira cena, criada pelo olhar metafórico e condensado do escritor, permite a abertura de mais uma vertente de interpretação do texto da vida e da ficção, conjunção desejada por Nietzsche no seu projeto de valorização da arte como modelo de compreensão da existência. A ficção, este espaço privilegiado que se constrói pelos entrecruzamentos de discursos de diferentes naturezas, é o resultado das projeções subjetivas ou de experiências motivadas pela memória do outro, o "efeito de memória falsa que a leitura causa", como assim Piglia se expressa na epígrafe deste ensaio.

> O inevitável envolvimento pessoal do leitor diante da força sedutora da literatura se conjuga ao desejo de distanciar-se para melhor exercer o trabalho crítico. No limite entre uma cena e outra, corre-se sempre o risco de estar representando o papel de Madame Bovary.

NOTAS

[1] PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p. 62.

[2] LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 63.

[3] Ibidem. p. 58.

[4] BERMAN. *L'épreuve de l'étranger.* Culture et traduction dans l'Allemagne romantique, p. 74.

[5] KRISTEVA. *L'avenir d'une révolte*, p. 75.

[6] CERVANTES. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, p. 987.

[7] GIRARD. *Mensonge romantique et verité romanesque*, p. 25.

[8] Ibidem. p. 298.

[9] PIGLIA. *O laboratório do escritor*, p. 70-71.

[10] CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p. 16.

[11] Ibidem. p. 19.

[12] PIGLIA. *Cuadernos de Recienvenido*, p. 19.

[13] BORGES. A memória de Shakespeare, p. 451.

[14] PIGLIA. *Cuadernos de Recienvenido*, p. 60.

[15] SOUZA. *O século de Borges.*

[16] PIGLIA. *Prisão perpétua*, p. 14.

[17] LACAN. *Écrits I*, p. 16-17.

[18] Em texto recentemente publicado, Piglia acentua a escolha pela experiência do outro como forma de relato, introduzindo o conceito de distância, o deslocamento, como a sexta proposta não escrita por Calvino para o próximo milênio: "Parece-me que a proposta para o próximo milênio que eu agregaria às de Calvino seria esta idéia de deslocamento, de distância. O estilo é esse movimento até outra enunciação, é uma tomada de distância em relação à palavra própria. Há outro que diz que, talvez, de outro modo não se pode dizer. Um lugar de condensação, uma cena única que permite condensar o sentido em uma imagem." (PIGLIA. *Margem/Márgenes.* Caderno de Cultura, p. 3.)

PAISAGENS PÓS-UTÓPICAS

Este texto é um convite a uma viagem que deverá ser feita com a ajuda de imagens literárias e artísticas capazes de proporcionar ao leitor a montagem de diferentes visões históricas da utopia. O procedimento consiste na leitura dessas representações como forma de traduzir o imaginário utópico que momentos distintos da história e da arte elegem como ensaios de redefinições de identidade.

Inspirando-me no filme *Paisagem na neblina*, realizado em 1988 pelo grego T. Angelopoulos, em que procede à desconstrução da visão utópica da história política da Grécia, pretendo associar duas manifestações artísticas brasileiras as quais, embora se achem distanciadas no tempo, se prestam a um diálogo em contraponto e convergência. Trata-se dos Profetas do Aleijadinho, conjunto arquitetônico barroco situado em Congonhas, e o objeto artístico montado por Siron Franco — uma bandeira brasileira composta por caixões coloridos de crianças — exposto diante do Congresso Nacional em Brasília, em 12 de outubro de 1990, Dia da Criança e do Descobrimento da América.

Na análise dessas representações artísticas, serão ressaltados temas como o da viagem, do tempo, do teatro e da mutilação e ruína de culturas, inseridos num cenário teatral, mas apropriando-se desse artifício para esvaziar o sentido trágico aí subjacente. A estrutura temporal desse drama — o passado unindo as pontas com o futuro — nessas representações recebe tratamento diferente, o que justifica o teor de minha leitura, ao apontar os limites de uma paisagem utópica. Trata-se de uma temporalidade povoada de agoras, na qual a força do instante é captada na sua fugacidade e revelação criadora. Octavio Paz e Walter Benjamin, entre outros teóricos do pensamento moderno, têm o mérito de nos acenar para os limites dessa paisagem.

O esvaziamento do sentido trágico legado pela cultura grega compõe o enredo de *Paisagem na neblina*, que gira em torno da

viagem de dois irmãos, Voula e Alexander. Na cidade de Atenas, fogem da casa materna e partem em busca do pai, supostamente vivendo na Alemanha. A busca é desmontada logo no início do filme. Impedidas de prosseguir viagem, as crianças são reconhecidas por um parente que lhes informa sobre a inexistência do pai, uma vez que se tratava de uma história inventada pela mãe. O desejo de busca é, contudo, alimentado pela ilusão de conhecimento da identidade paterna.

Confirmada a invenção da imagem do pai e o caráter ilegítimo dos filhos, anula-se uma perspectiva de futuro. Cada momento do filme adquire a forma de um passado, que vai se apagando pela natureza opaca e horizontal das cenas, e pela ausência de rastros por onde as personagens transitam. Rompem-se as associações com a mitologia e a tragédia gregas em favor da visão em superfície da trama ficcional. As visíveis referências à mitologia, representadas particularmente pelo nome de Orestes, o jovem motoqueiro que acompanha as crianças, são esvaziadas pela impossibilidade de se estabelecer aí alguma relação. (Orestes poderia talvez desempenhar o papel de duplo do destino das crianças, pois a sua ação trágica, como personagem da tragédia do mesmo nome, consiste na busca e na morte da mãe como vingança pela morte do pai.)

À falta do pai se mescla a morte simbólica da mãe, sugerida pela situação atual da Grécia, abandonada pelos filhos, já que não lhes oferece mais nenhuma saída pessoal e política. No berço da tragédia, tampouco há lugar para a encenação de peças por seus atores. Um grupo de teatro encena, no filme, o pano de fundo que desdramatiza a própria tragédia grega. Por falta de público e de enredo, a *troupe* se vê na impossibilidade de representar suas peças, compondo com as demais personagens o cenário melancólico de um país no qual as marcas de identidade cultural encontram-se diluídas. Ao exercer a função do coro grego, os atores ambulantes trazem para a cena o tom de auto-reflexividade e metadiscurso referente ao fim do sentido trágico.

Fadados ao desaparecimento, esses autores tornam-se emblemáticos da morte do teatro, intérpretes que são da cultura grega clássica. No presente, ao se verem imobilizados, retratam a condição de apego aos valores da tradição, vista como força conservadora e no seu aspecto destrutivo. A representação volta-se para si própria, diminuindo-se a distância entre palco e público.

O último ato encenado é a exposição das peças do vestuário da *troupe* ambulante, metáfora referente ao desnudamento e ao declínio da representação.

Num dos momentos que antecedem o final do filme, o surgimento da mão gigantesca de uma escultura que emerge do mar e é erguida por um helicóptero contém a marca da antiprofecia: o dedo indicador encontra-se mutilado. É possível retirar daí a imagem de ruína de um passado cultural grego que contém uma mensagem bem explícita, qual seja, a necessidade de se descartar o passado como promessa de salvação futura. A direção do horizonte grego se pauta pelo dedo quebrado dessa mão gigantesca, representativa da força já exaurida de algum deus. O espetáculo inusitado de uma figura que sobrevoa Atenas anuncia a sua presença/ausência do palco histórico sem acenar para caminho algum.

Da mesma forma que o aparecimento estranho de imagens corresponde ao apagamento imediato às referências, por estarem destituídas de um sentido de profundidade e de origem — técnica muito comum ao cinema contemporâneo —, seguem-se outras cenas, atuando em contraponto às anteriores. Exibida como última cena do filme, a paisagem da Alemanha é utopicamente representada por uma árvore, com toda carga de sentido vital e de esperança que possa sugerir. As crianças conseguem, finalmente, transpor a fronteira da Grécia e vislumbram, do lado de lá, as raízes da ilusão plantadas no país onde possivelmente seria encontrado o pai. A abertura do sentido provocada pela cena permite aguçar o desejo de invenção da figura paterna, indo além do território do visível. A crise de uma imagem de futuro é substituída pela permanência de uma utopia cega e luminosa, de um tempo em expansão entregue a um movimento sonâmbulo, cujas aparições são vistas por crianças. O que poderia significar o retorno atual de simulacros, espelhos e anjos, no meio de ruínas e de paisagens pós-utópicas?

PROFETIZAR AMERICANAMENTE O BRASIL

Ao cenário ambulante dos atores de *Paisagem na neblina* se opõe o cenário literalmente fixo da representação dramática dos Profetas de Aleijadinho, petrificada no adro do Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, em Congonhas do Campo. Essas esculturas, na sua condição de personagens do drama barroco mineiro e universal, pela presença do ideal libertário sugerido pelas profecias, dramatizam o texto da decifração e o sentido ameaçador e renovado de sua mensagem. Por meio de sua coreografia e da inscrição contida nos filactérios, o cenário arquitetônico dos Profetas marca um tempo de esperança e também de ruína. Interpretado na sua função alegórica, esse cenário torna-se, portanto, móvel, não só pela diferença entre os espectadores do drama religioso, entre os romeiros e os turistas, como pela reconstrução histórica e atualizada de seu enredo.

Projetado com o objetivo de servir de palco às romarias que se realizam na região de Congonhas, em Minas Gerais, o conjunto arquitetônico traduz a astuciosa combinação da sedução religiosa com a política, obra do artista Aleijadinho que, "rodeado do sonho dos outros", interpreta o seu mistério. Pode ser lido como um sonho que se nutre do ofício de esculpir a pedra americana pelas lascas da utopia e as "chispas da rebelião", como assim entende Lezama Lima a obra do escultor:

> Na noite, no crepúsculo de folhagem espessa e sombria, (Aleijadinho) chega com a sua mula e aviva com novas chispas a pedra hispânica com a prata americana, chega como o espírito do mal que, conduzido pelo anjo, obra na graça. São as chispas da rebelião que, surgidas da grande lepra criadora do barroco nosso, estão nutridas na sua pureza, pelos bocados do verídico bosque americano.[1]

A configuração libertária dos Profetas, esculpidos em pedra sabão e erigidos à condição de arautos do mundo novo, anuncia a reinvenção de gestos futuros, pelos indicadores cênicos presentes nas esculturas: o braço erguido em direção ao horizonte ou os símbolos de provação de força do leão e da baleia, compondo com Daniel e Jonas um só corpo. Instaura-se um contraponto entre a imagem dos braços erguidos para o horizonte, gesto dos profetas Abdias e Habacuc, instalados no alto do adro de Congonhas, e a imagem da mão gigantesca de *Paisagem na neblina*, que não

mais indica o destino, que ignora o futuro. A visão alegórica dos Profetas se desdobra em denúncia de uma época apocalítica e abissal, ao partilhar com as demais estátuas de um movimento harmônico dos dedos indicadores que se deslocam do livro integrado à sua imagem e se lançam ao infinito. Trata-se de um aceno para o alto, para o horizonte de liberdade.

Diante dessa alegoria montada por Aleijadinho, consegue-se entender por que dois dos movimentos artísticos brasileiros, o Barroco e o Modernismo, voltados para o tema da nacionalidade, encontram-se atemporalmente no mesmo cenário. A viagem dos modernistas paulistas às cidades históricas, em 1924, assinala ainda o marco de novos rumos para o movimento. Com a experiência da descoberta, enriquecida pela presença de Blaise Cendrars, poeta franco-suíço que os acompanha, os modernistas percebem que os componentes nacionais da identidade cultural deveriam também se nutrir da tradição legada pela arte barroca. Mário de Andrade, em artigo sobre o Aleijadinho, de 1928, reconhece o valor que a obra do escultor representa para a reinvenção de uma arte nacional, no seu intuito de desconstruir, mestiçamente, os modelos e paradigmas estéticos europeus. Aleijadinho seria, nas palavras de Mário, aquele que "profetizava americanamente o Brasil".

Seria esse drama barroco, datado historicamente e de grande importância para se pensar a emancipação artística e política do País, a conspiração jubilosa da festa futura? O cenário barroco, por ultrapassar os limites da interpretação temporal, é dotado de mobilidade e depende do efeito provocado nos diferentes espectadores que o contemplam. A interpretação renovada da obra de arte permite o confronto de seu sentido contingente com o universal, gesto irruptivo que reacende a reflexão, ao ser realizada no momento presente. O turista que hoje visita o conjunto arquitetônico dos Profetas percebe que os próprios dedos das esculturas, anunciadoras da fala profética, encontram-se corroídos, o que contribui para a desdramatização, de forma aparentemene simplista, da atualidade de um ideal utópico. Na conjunção paradoxal entre passado e presente constrói-se uma terceira via de leitura que, longe de recalcar a sua primitiva função histórica, a resgata através da ausência, na contemporaneidade, dessa utopia libertária.

O seu estatuto de representação histórica não funciona como verdade que o passado poderia impor ao presente, no sentido de estabilizá-lo e de torná-lo fixo e imutável. O espectador desse cenário artístico e político, ao tecer um enredo particular e inseri-lo no sonho do presente, realiza o trabalho semelhante ao *bricoleur*, organizando sentidos e montando arranjos que retira das ruínas e das inúmeras versões da História. A cena barroca penetra na cena moderna por esse gesto de montagem atualizado pelo artífice, responsável pelo enredo simulado das versões históricas. Apropriando-se das lascas da utopia e das "chispas da rebelião", mosaico composto pela colagem e pela citação do texto já escrito, o espectador-artífice se integra a essa paisagem e dela se torna também autor. A obra de arte ganha em importância e sentido se for gradativamente relida pelo olho atento ou distraído dos romeiros ou dos turistas que sobem, diariamente, as escadas dos Profetas. A recepção estética e a compreensão política da obra se nutrem da experiência do presente e da tradição histórica.

BRASÍLIA É UMA ESTRELA ESPATIFADA

Siron Franco, artista plástico contemporâneo, realiza uma montagem em Brasília, em 1990, no Dia da Criança. A obra é uma bandeira brasileira feita de caixões coloridos de crianças, exposta em frente ao Congresso Nacional. Desconstrói, no coração do poder político brasileiro, o emblema da pátria e a imagem do Brasil como país do futuro. Ao inscrever na cidade uma obra como se fosse um epitáfio, o artista fornece elementos para que o objeto artístico seja visto em oposição à cena final de *Paisagem na neblina*, assim como se aproxima da visão apocalíptica sugerida pela mão da estátua que sobrevoa a cidade de Atenas. Na conjunção entre as duas imagens — a de Siron Franco e a da mão gigante do filme — evoca-se alegoricamente a morte da Nação, pelo rompimento da idéia de gênese e de criação. Revela, ainda, a incapacidade de traçar o desenho de uma possível direção ao futuro.

A criança sempre foi vista como símbolo do futuro, como parte de um discurso ancorado tanto na retórica ufanista do texto político quanto no discurso cristão, responsável pela defesa de uma imagem da inocência infantil. Pautado pelo princípio teleológico do tempo, o presente irá atuar nesses discursos como

instrumento de mediação para que se conserve a lição do passado como intocável e permanente. Da mesma forma, postula-se a projeção desses valores em direção a uma realização futura. O presente apenas se justifica como intermediário da passagem da tradição para os anseios da posteridade. A obra de Siron Franco revela-se, contudo, alheia a essa concepção moderna do tempo, ao capturar o retrato do presente, a mortalidade infantil, destituído de qualquer registro de fantasia. Na sua intenção de expor, de forma horizontal e opaca, o objeto artístico inverte o projeto moderno que regeu a construção da capital do País, um "oásis" plantado no planalto central, como manifestação utópica do novo e do vôo rumo ao progresso.

Mário Pedrosa, nos inúmeros e interessantes artigos dedicados a Brasília, reconhecia ser a capital a "síntese das artes", por se constituir, enquanto obra de arte moderna, como um projeto utópico. Ao pessimismo destruidor da arte individualista, o crítico acredita na produção de uma obra coletiva, ao integrar o artista na dignidade de uma missão social. No seu entender, a construção de Brasília passou a ser "um ensaio de utopia":

> Quando se faz uma cidade nas condições de Brasília, partindo do nada, a mil quilômetros de distância do litoral, é por assim dizer um ensaio de utopia. Não receio a palavra, se se tomar utopia no sentido de oásis (...). Nossa época é a época em que a utopia se transforma em plano, e é principalmente aí que se encontra a mais alta atividade criadora do homem — a da planificação.[2]

A montagem moderna de Brasília, pela reunião heteróclita de elementos díspares, era marcada pela contradição entre a sua forma revolucionária, que a igualava às construções do Primeiro Mundo, e a realidade social do País, com seu atraso e miséria. A euforia motivadora do eterno desejo de mudança gerou a epidemia do novo, tanto no âmbito artístico quanto político, no esforço conjunto de mais uma vez se processar uma redefinição de identidade nacional. Essa empresa moderna teve o respaldo da vontade revolucionária do Presidente Juscelino Kubitschek, uma das mais importantes figuras do cenário político do século 20.

O objeto artístico de Siron Franco, montagem pós-moderna instalada provisoriamente nesse cenário de Brasília, tem o mérito de reler o sonho desfeito da década de 1950, transformando o oásis em túmulo. De forma contrastiva, a obra se integra aos demais monumentos da cidade, a balança do Congresso Nacional, por

exemplo, sem contudo atingir o estatuto de um objeto estético, ou seja, diferente e deslocado da paisagem. Constitui-se como um figurante a mais do espetáculo mórbido no qual o País se transformou. Rompe-se, assim, a distância entre arte e vida, entre palco e público, proposta cara às vanguardas, ao negar a aura do objeto artístico e instaurar a politização estética do cotidiano. Na cena política, o que pertencia a uma estrutura do teatro tradicional, a separação entre atores e espectadores, cede lugar ao *happening*, que se caracteriza pela integração entre o ato vital e o artístico. Precário e provisório, esse objeto reflete a própria precariedade da vida e dos atos políticos, infiltrando-se no espaço urbano e o politizando. Refere-se ao movimento contínuo de um espetáculo que continuamente se monta e se desfaz.

Brasília tem o desenho de um avião, símbolo do progresso e do movimento, um veículo de transporte que queima as etapas, abole as paradas e com rapidez chega ao destino. Apresenta ainda a imagem da cruz, signo da conquista da terra à moda cabralina, uma evocação da origem cristã e do gesto de fundação que se renova. Esses ícones de esperança profetizavam a contrapartida futura que a obra de Siron Franco iria revelar: a exposição da morte e do fim de um sonho utópico. "A beleza de Brasília são as suas estátuas invisíveis", já vislumbrava Clarice Lispector, com sua estética abstrata e a ânsia de infinito.

"As margens da alegria", conto de Guimarães Rosa presente em *Primeiras estórias*, narra as aventuras do Menino em visita à cidade de Brasília, ainda em construção, embora não exista nenhuma referência direta ao fato. A personagem, atordoada com a experiência do novo, começa a sentir o aprendizado da dor e da falta, na medida em que vai perdendo o controle das descobertas recentes. As imagens surgem e desaparecem com tamanha rapidez que o Menino se vê impelido a refletir sobre o efeito passageiro e corrosivo do tempo, assim como da corrida desenfreada do progresso. A tônica do conto gira em torno do aprendizado dos momentos fulgurantes e nostálgicos vividos pela personagem, na contemplação da natureza e no nascimento de uma cidade nova. São experiências que os olhos deverão acompanhar, relativas à morte e à vida, à falta e à vicariedade do objeto, um olhar em busca dos resquícios de imagens evocadoras da emoção estética. Nesse intervalo de passagem de um tempo a outro — a descoberta jubilosa e angustiada do novo e o aniquilameno do velho e do

natural — resta a lição de ser o instante presente aquele que reúne em si o fugaz e o perene, o ontem e o agora.

A aparição inusitada do peru e o efeito de deslumbramento provocado no Menino é apagada com a sua morte e a imediata transformação em alimento. A decepção, contudo, é logo recalcada, em virtude do aparecimento de outro peru que irá substituir o anterior. A criança constata que o processo de perda se atualiza pelo movimento contínuo de perda e ganho, de morte e renascimento dos objetos, mesmo que a título de efeito compensatório. No final do conto, surge o sinal alegre da luzinha verde do vagalume, vindo da mata, e capaz de instaurar o jogo paradoxal do visível e do invisível, em que a sensação de saída utópica se traduz no exercício intermitente de presença e ausência.

Seria a inocência da criança, que vê com os olhos livres e consegue ultrapassar o limite do visível, a manifestação da margem da utopia, do sonho idealizado pelo imaginário de cada um? Pode-se viver sem a presença dessa linha invisível que demarca o espaço do outro como lugar do impossível? No gesto de aproximar as margens da alegria com as imagens da utopia, aproprio-me da luz que o vagalume do conto de Guimarães Rosa traz e leva, o lusco-fusco que clareou essa viagem em torno das figurações que compõem o pensamento utópico:

> Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! — tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a Alegria.[3]

NOTAS

[1] LIMA. A curiosidade barroca, p. 106.

[2] PEDROSA. Brasília, cidade nova, p. 356.

[3] ROSA. As margens da alegria, p. 7.

JEITOS DO BRASIL

Quero ser velho, de novo
eterno, quero ser novo de novo.
Caetano Veloso

Aos meus alunos de Graduação de 1994,
que me ensinaram a ver outros jeitos de Caetano.

Ao se pensar na obra e na atualidade de Caetano Veloso no quadro da cultura popular brasileira, surge sempre esta questão: por que continua vivo o seu culto ao longo de várias gerações? Como falar de Caetano, em 1995, na universidade, e especificamente para estudantes da área de ciências humanas? Apresenta-se de forma semelhante a figura desse compositor ao ser cultuado e lido por diferentes olhares que o constroem a partir de referências temporais e vivenciais distintas? O que irá contribuir para que a sua obra seja objeto de trabalhos acadêmicos e de cursos monográficos nos vários currículos de letras e de outras disciplinas da área de humanidades?

Uma série de possíveis justificativas poderia ser levantada para tais perguntas. Vamos a elas. Em primeiro lugar, não causa mais espanto o fato de a literatura brasileira e, especificamente, a poesia brasileira, conceber a música popular como parte integrante de seu cânone, embora essa atitude persista nos meios literários mais elitistas e conservadores. Em decorrência da abertura verificada nos estudos semiológicos e culturais, respectivamente a partir dos anos 1960 e 1980, a hegemonia da abordagem literária — voltada para a exclusividade de textos representativos da literatura — começa a ceder terreno para o caráter interdisciplinar e pluralista das manifestações artísticas. Ninguém ignora a predominância, nos anos 1970, da tendência pela pesquisa do texto poético tendo como base a música popular brasileira, e como objeto o papel representado pelas suas figuras mais eminentes: Caetano Veloso, Chico Buarque, Gilberto Gil, Torquato Neto, Milton Nascimento, entre outros.

A explicação para o deslocamento do enfoque estritamente literário para o musical era tributária da qualidade superior da produção poética realizada pelos letristas frente à produção literária da época. Os poetas consagrados pelo meio acadêmico não entravam na disputa pela conquista desse lugar, pois eram os inspiradores da maioria dos artistas. O momento poético apresentava-se, contudo, desprovido de nomes signi-ficativos, e esse vazio criativo passa a ser preenchido pelos novos compositores, situados a meio caminho entre a criação musical e a literária. As frequentes parcerias realizadas entre compositores e poetas e o emprego de procedimentos mais elaborados na composição das letras eram os fatores principais para a valorização desta categoria artística. Ressalte-se ainda a forte inclinação literária que caracterizava a formação da maioria dos compositores, o que facilitava o intercâmbio entre as séries musical e poética. Guimarães Rosa, Clarice Lispector, João Cabral, Drummond, Fernando Pessoa, Oswald de Andrade e os irmãos Campos eram, ao lado de Gregório de Matos, Sousândrade e outros, as leituras compartilhadas por uma geração de artistas surgida na década de 1960.

Pela primeira vez na história da música popular brasileira, as composições musicais caminhavam passo a passo com as criações revolucionárias dos movimentos literários de vanguarda no Brasil, como o modernismo tardio, relido pelos poetas dos anos 1960 e revitalizado através de novas produções. O cuidado em inaugurar uma linguagem inventiva e desprovida de chavões parnasianos ganha espaço na música a partir da bossa-nova. Reconhecida como uma das maiores revoluções processadas na música popular do século 20, o movimento conseguiu reunir o que de mais sofisticado existia na música americana — o jazz — com a simplicidade de seu texto poético. O predomínio de rimas pobres, tais como amor e dor, assim como a sedução do ritmo das ondas do mar traduziam a experiência cotidiana e feliz das cidades, ao lado da exaltação da natureza carioca e brasileira. No meio dessa efervescência musical havia também lugar para as canções de protesto, que, pela voz do samba, retratavam a miséria e o potencial criativo das favelas — "eu sou o samba, a voz do morro sou eu mesmo, sim sinhô/ quero mostrar ao mundo que tenho valor/ eu sou a voz do terreiro". O protesto vinha acompanhado do potencial de alegria e de criatividade de uma população periférica, identificada pela simplicidade e a descontração do samba, sua maior forma de expressão. Bons

tempos aqueles, em que a favela manifestava a sua miséria através da música popular, e a violência urbana não havia ainda atingido a dimensão presente nos dias atuais.

O aparecimento de compositores como Chico Buarque e Caetano Veloso, em meados da década de 1960, inaugura um novo momento na história da música popular brasileira. No empenho de dar continuidade à vertente engajada do período e se insurgir contra o caráter "alienado" das letras da bossa-nova, Chico Buarque se lança no cenário musical com o seu "Pedro pedreiro". Introduz novas propostas de composição poética as quais, desde as primeiras músicas, se inscrevem na forma de denúncia social, marca temática de grande parte de sua obra. Do ponto de vista melódico e quanto à ambientação de suas letras, reforça a tradição do samba boêmio de Noel Rosa, utilizando-se, contudo, de recursos linguísticos mais sofisticados.

Caetano, ao romper enfaticamente com o aspecto linear e tradicional da construção musical, é um dos grandes responsáveis pela revolução na história da música popular feita no Brasil. Na esteira literária da poesia cabralina e da experiência concreta, avança em relação aos seus contemporâneos, tanto do ponto de vista da estruturação de linguagem quanto da concepção melódica, além da maneira teatral e distanciada assumida na arte da interpretação. Ao se apropriar de recursos próprios da música pop, do *rock*, e, recentemente, do *rap*, o compositor amplia o espaço da música popular brasileira, pela atenção conferida às manifestações artísticas da vanguarda estrangeira. Vencendo a barreira entre a música de massa, americanizada e considerada de gosto discutível, o compositor assume o desafio da guitarra elétrica e estoura nas paradas de sucesso, em 1967, com "Alegria, alegria", no mesmo ano do sucesso musical de Roberto Carlos, conseguido com a música "Que tudo mais vá pro inferno". O violão, um dos símbolos de uma nacionalidade musical ligada à tradição, cedia seu lugar para outro tipo de instrumento, internacionalmente responsável pela diluição entre música estrangeira e nacional, cultura popular e cultura pop. A retomada do violão, nas interpretações contemporâneas, permite a releitura do seu papel na história da música popular, na medida em que não mais se busca uma possível identidade perdida dessa manifestação artística. Em contrapartida, essa tendência suscita reflexões sobre as diversas maneiras de se ouvir um som, sem exclusão dos mais sofisticados

ou dos mais barulhentos, dos mais autênticos ou dos mais falsos. (Se é que ainda seria válida a discussão sobre questões ligadas à falsidade ou à autenticidade dos objetos culturais.)

A figura de Caetano representa uma unanimidade nos diversos meios acadêmicos e, principalmente, junto aos jovens, pelo fato de não só ter acompanhado os movimentos artísticos de seu País e do mundo, como por ter ultrapassado o âmbito da música popular, realizando uma obra que mantém uma interface com outras áreas, tais como a literatura, as artes plásticas e o cinema.[1] Além disso, a sua relação harmoniosa e crítica com a cultura de massa rendeu bons frutos, seja na abertura de seu repertório, seja na constituição de sua imagem profissional e pública. Considerado pela crítica e pela opinião da maioria da mídia um dos maiores astros da música popular contemporânea — um superastro, nas palavras de Silviano Santiago —,[2] esse lugar se justifica pela retomada inteligente e criativa dos empréstimos feitos à cultura de massas. Ao lado da criação de uma imagem pública consciente do caráter de representação e de pose que o seu lugar de superastro lhe permite, a carreira do intérprete e do compositor se alimenta dos inúmeros "jeitos" de interpretar a realidade nacional. Valendo-se ao mesmo tempo do experimentalismo ousado das vanguardas artísticas e da memória sentimental da tradição — quando reinterpreta músicas do repertório de compositores da velha-guarda, tais como, Orlando Silva, Vicente Celestino, Dorival Caymmi, entre outros — rompe com a banalidade da descoberta do novo, inserindo-o no espaço aberto da história da cultura.

Semelhante postura irá assumir diante dos movimentos representativos da cultura de massa, vistos pela elite intelectual como de mau gosto e dotados de caráter alienado e conservador, como foi o caso da jovem-guarda, representada pela figura, na época polêmica, de Roberto Carlos. Da mesma forma que era simpático aos ritmos musicais de uma América Latina, que, embora vivesse sob regimes ditatoriais, conservava ainda viva a sua força revolucionária. O bolero, o mambo, o cha-cha-cha e a salsa funcionavam como parte de um repertório que traduzia, para expressarmos numa linguagem mais contemporânea, o nosso pluralismo e diversidade cultural.

Em 1973, durante um show em São Paulo, Caetano Veloso canta com Odair José — o famoso intérprete de "Pare de tomar a pílula" — a música "Eu vou tirar você deste lugar", e é vaiado.

Esse gesto configurava, na verdade, o espelho de preconceitos que uma platéia de classe A representava diante da diferença cultural e do lugar monolítico do gosto social refletido nas predileções artísticas. Sua resposta à vaia foi justamente esta: "Não há nada mais Z do que a classe A." A leitura pelo avesso do preconceito tentava, pelo menos, sacudir e tirar essa classe do seu lugar de platéia.

Por ocasião do lançamento do disco *Circuladô*, Caetano confirma a tendência em permanecer fiel aos princípios do tropicalismo, ao se ver atraído pelas manifestações que formam a heterogênea realidade cultural de um país. A natureza *kitsch* das músicas de bordel ou da música caipira, pautada pela releitura que hoje se processa das noções de *kitsch*, entre elas a de falso e de cafona, impede que alguém ainda se arvore a apresentar diferenças de qualidade artística entre as produções, desconhecendo-se o lugar social onde são produzidos tais preconceitos. Num depoimento à *Folha de S. Paulo*, o compositor se expressa a esse respeito:

> Aqui no Rio, nunca ouvi nenhuma música do *Circuladô* tocar no rádio. O rádio mudou muito. Acho interessante, porque sou originariamente tropicalista e ouço a voz das coisas, um som hoje que parece vir predominantemente do curral ou do bordel. Gosto do som do curral, de canções tradicionais do Centro-Oeste, de Pena Branca e Xavantinho, dos grandes clássicos sertanejos gravados por Inezita Barroso. Eu mesmo quis fazer um curral em 1972, "A moda do peão paraguaio". Quis fazer uma espécie de *Disparada* metafísica, que eu dedicaria ao Geraldo Vandré, mas depois abandonei a idéia. O som do bordel muitas vezes me atraiu. Nos anos 70, eu encerrava um show de joelhos com "Tenho ciúme de tudo", um bolero cantado por Orlando Dias.[3]

Na esteira dessa vertente tropicalista é que a importância de Caetano pode ser avaliada atualmente, levando-se em conta não só o que o movimento representou para a compreensão de sua obra, como as repercussões detectadas em outras áreas. Torna-se possível dimensionar, assim, de que maneira o artista vai construindo, ao longo de sua carreira, os variados emblemas que permitiram a lúcida configuração de imagens e "jeitos" de Brasil.

É importante ressaltar, como mola mestra da formação artística de Caetano, as figuras de dois baianos — João Gilberto

e Glauber Rocha — patronos de sua poética e modelos de uma maneira especial e, ao mesmo tempo, apaixonada e crítica, de releitura da cultura brasileira. Com João Gilberto aprende a experiência de uma nova música que destoava de tudo o que havia sido feita até então. Imita a sua maneira inovadora de interpretar, principalmente nos primeiros momentos de sua carreira, respeitando-se o rigor da desa-finação, o tom baixo e introspectivo, ingredientes básicos do estilo requintado e único do artista e conterrâneo. Com o artista bossa-novista recebe também a lição de que iria avançar em relação ao que havia aprendido e se aperfeiçoado, pois a bossa-nova funcionaria como parâmetro ao canto paralelo que estava sendo entoado na década de 1960. Toda essa reverência fazia um coro ao forte sentimento de baianidade, que irá provocar transformações importantes, não só quanto ao deslocamento espacial do eixo da cultura musical brasileira, como em direção ao reconhecimento da tradição dessa cultura. Para Caetano o lugar especial ocupado por João Gilberto supera regionalismos e se impõe de forma absoluta no panorama musical do Brasil e do mundo.

> O João Gilberto naquele momento fez realmente o que se pode chamar de uma revolução formal. Ele realizou uma forma completamente nova que era capaz de ser satisfatoriamente crítica em relação a toda história anterior da música brasileira e satisfatoriamente exigente com relação ao futuro. Na verdade, depois desse acontecimento que se chamou de Bossa-Nova e que eu teimo de chamar de João Gilberto (...) porque achava que o trabalho que todo o mundo estava fazendo, embora fosse muito interessante, rico e generoso, não dizia nada além do que o João Gilberto estava dizendo. Na verdade, tudo era corolário daquela realidade do João Gilberto.[4]

De Glauber Rocha, a infinita certeza de que a linguagem cinematográfica do Cinema Novo incitava à reconstrução de uma perspectiva múltipla e fragmentária das artes, um convite à politização desse intercâmbio e à revisão dos procedimentos estruturais da fictícia realidade brasileira. *Terra em transe*, filme de 1967, representa, para Caetano, o deslanchar de uma nova concepção de arte cinematográfica, capaz de rasgar a partitura musical e transformá-la em pequenos fragmentos, dotados de outra linguagem. A leitura que Glauber realiza do Brasil e da América Latina — o Eldorado — permite a análise da realidade latino-americana através de recursos teatrais e operísticos, uma

forma de alegoricamente interpretar o País. A teatralização do cinema acentuava o caráter de farsa política, transformada em alegoria e palco de um dos mais desastrosos acontecimentos brasileiros do século 20 — o golpe de 1964.

Do ponto de vista temático, o fracasso do populismo e a derrota dos ideais democráticos fazem de *Terra em transe* uma das maiores reflexões político-formais do período, impressionando intensamente Caetano Veloso, a ponto de levá-lo a criar o movimento tropicalista. A conscientização do caráter teatral do drama brasileiro se aliava à técnica de montagem do Cinema Novo, que irá se inspirar no cinema de Eisenstein e no imaginário mítico do cordel. Esses procedimentos irão compor a poética de Glauber: a sofisticação da montagem em fragmento e justaposição — própria das vanguardas do século 20 — e o caráter popular do cordel, representativo do que há de mais arcaico e tradicional na cultura brasileira. O confronto entre o processo de modernização, instituído como uma das metas do regime militar, e os valores mais arcaicos de uma sociedade, em estado de obediência e alienação, desencadeou a necessidade de se refletir sobre tudo isso.

Constrói-se uma das estéticas mais significativas no cinema nacional e responsável por uma postura de uma arte terceiro-mundista assumida por Glauber, denominada a "estética da fome", ao lado da defesa de um cinema produzido a partir de uma idéia na cabeça e uma câmera na mão. Um dos procedimentos de maior impacto para a configuração da poética do Cinema Novo e sua importância para a compreensão dos outros movimentos que daí surgiram é o recurso à alegoria. Esse recurso, caracterizado por Walter Benjamin como a fala da praça pública — *allos* = outro e *agoreuein* = falar na ágora — remete ainda para um tipo de discurso que ultrapassa o sentido literal e atinge dimensões metafóricas. Calcada na dialética do fragmento e da particularidade, a alegoria se constrói de pedaços de sentido que ou tendem a atingir um efeito teleológico e totalizante, ou se reduzem à representação do fragmento como unidade significativa que se basta. *Deus e o diabo* seria o exemplo do primeiro tipo. *Terra em transe*, do segundo. Expressar-se alegoricamente, seja através de procedimentos imagéticos ou de linguagem, consiste na politização e na atualização de um gesto que se pretende público e dotado de duplo sentido. Atingir o político pela

fala ou pela imagem alegórica traduz um dos princípios básicos do discurso do cinema novo e do tropicalismo.

Nas palavras de Ismail Xavier, no livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, em que analisa pormenorizadamente as criações cinematográficas que se compõem de traços alegóricos, o tropicalismo é perfeitamente integrado nas mudanças processadas na década de 1960. Para o teórico, haveria uma diferença significativa no aproveitamento da antropofagia como conceito operatório pelo tropicalismo, pela presença da cultura de massa, mediação importante para a compreensão das mudanças estéticas e políticas do movimento. Se o próprio Cinema Novo ainda se valia da cultura popular e folclórica como ingrediente para se reler a inter-relação entre o Brasil arcaico e a modernização, com o tropicalismo avança-se na contradição entre a roça e o asfalto:

> Na interrogação, na pesquisa e na agressão, o tropicalismo de 68 se fez confluência de inspirações, enquanto experiência de montagem do diverso, trouxe múltiplas tradições para o centro da cultura de mercado. Abrangente em seu diálogo, afirmou uma política muito peculiar que o auxiliou a cumprir esse papel de síntese, pois, no seu retorno a Oswald de Andrade, fez da intertextualidade o seu maior programa, completando, deste modo, o arco de reposições do Modernismo de 20 realizado no binômio 50/60. Com tal operação, a matriz digestiva da antropofagia como resposta à dominação é mobilizada em novo contexto cultural, bastante distinto daquele que recebeu o Manifesto de 1928. Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático.[5]

"O filme quis dizer 'eu sou o samba'/ a voz do morro rasgou a tela do cinema." No disco *Tropicália dois*, a homenagem ao Cinema Novo recupera uma estética que, embora não se apresente até hoje na sua força, constitui o traço marcante de uma leitura alegórica da história cultural do Brasil dos últimos quarenta anos. Ou o cinema popular, que trazia o samba e o morro como recursos de construção nacional, apresentava como projeto a integração entre a música e o cinema, ou a nação era alegorizada pela representação que o cinema dela fazia, ao construir uma terceira imagem pela justaposição de tomadas cinematográficas e musicais: "e foi por isso que as imagens do país desse cinema/

entraram nas palavras das canções". No entender de Arnaldo Jabor, o disco *Tropicália dois* pode ser visto e ouvido como um "samba-filme", em que os acordes viram fotogramas, sessões de cinema de trinta anos que mistura arte e vida o tempo todo.[6]

Com base nessas constatações, a estética do Cinema Novo irá contribuir para a existência de uma das facetas mais ousadas e politizadas da estética do tropicalismo, a simultaneidade espacial, pela diluição de barreiras geográficas e textuais, a mistura e o convívio da cultura rural, do sertão e da cidade, configurada pela sofisticação de Ipanema com a simplicidade do luar do sertão. A experiência com a cultura de massa — via televisão — torna o processo de colagem dotado de caráter mais politizado, pela relação descontraída e sem grandes conflitos que se tem com essa cultura. A interação com o aspecto *kitsch* dos fatos culturais desloca o preconceito frente às manifestações populares, produzindo simultaneidades de percepção entre a arte e a representação do imaginário e dos banais gestos da vida cotidiana, segundo uma visão da arte pop e do mercado consumista: "você toma coca-cola/ eu bebo/ você bota a mesa/ eu como, eu como, eu como você".

Exemplo marcante dessa estética é a música "Tropicália" — composição que assume o teor de manifesto do movimento — na qual a evocação do espaço carnavalizado de Brasília funciona como a alegoria da nação, pela desconstrução dos limites regionais entre territórios sagrados do saber nacional. A repetição dos refrãos que dialetizam os pólos binários da cultura brasileira evoca o clima dos comícios populares e das saudações cívicas. De maneira alegórica, faz-se um convite ao espectador no sentido de proceder à leitura do papel paradoxal e heterogêneo da cartografia de um país que se caracteriza pela convivência do arcaico e do moderno, do campo e da cidade, de um processo de modernização que se instala ao lado de estagnações e tradições arraigadas: "Viva a bossa/ viva a palhoça; Viva a banda/ Carmem Miranda da da; Viva Iracema/ Viva Ipanema ma ma." E assim por diante.

Na década de 1960, um exemplo do processo de alegorização de figuras representativas da cultura de massa recai na figura de Chacrinha, celebrado por Gilberto Gil em "Aquele abraço", e entendido como um dos símbolos da realidade pop brasileira. A mistura de ingredientes cafonas de uma cultura, sustentada no seu cotidiano pelas mirabolantes imagens produzidas pela exibição

da festa do pão e do circo, representava uma das parcelas de uma realidade da qual ninguém poderia se colocar distante. O aspecto circense do animador cultural e do palhaço resgatava ao mesmo tempo a alegria e o caráter revolucionário do espetáculo e da festa domingueira.

Caetano escolhe, nos anos 1980, entre outras figuras da cultura de massa, os Trapalhões, homenageados na música "Jeito de corpo". Ao captar a mágica de viver exibida na performance desengonçada, tanto do ponto de vista da encenação corporal quanto da linguagem dos humoristas globais, o compositor encontra aí uma das formas de ludibriar e de ver esboçado um de seus projetos de invenção lúdica de Brasil. Encarnando histrionicamente as figuras dos comediantes, assume a falta de identificação de um país, que, macunaimicamente se apresenta através de estripulias que irão exibir um jeito todo especial de manejar o corpo. Esse "jeito de corpo" — metáfora usada em várias de suas composições — alcança significados que permitem descontrair a postura ereta, rija e careta que um certo tipo de saber se vale para expressar ressentimentos e humor contido. Reforça ainda a presença da alegria no cenário da cultura de massa, revigorada pela imagem bem humorada dos "santos trapalhões". Ao se identificar com os figurantes da grande comédia brasileira, retira astutamente qualquer compromisso com as definições de identidade, uma vez que esta se mostra de forma camaleônica e desconcertante. Trata-se, como evoca na música "Cinema Novo", de "outras conversas sobre os jeitos do Brasil". O reconhecimento da alteridade toma corpo através da dispersão de imagens atualizadas pelas múltiplas máscaras identitárias.

> Eu sou Renato Aragão / Santo Trapalhão / Eu sou Mussum sou Dedé / Sou Zacarias carinho / Pássaro no ninho / Qual tu me vê na tevê / Falta aprender a mentir / Entro até numas por ti / Minha identificação / Registro geral / Carece de revisão / Cara careta dedão / Isso não é legal / Em fase de transição / Sou celacanto do mar / Adolescendo solar / Não pensem que é um papo torto / É só um jeito de corpo / Não precisa ninguém me acompanhar.

Nesta breve consideração sobre uma das múltiplas facetas da obra de Caetano Veloso, alguma coisa poderia ainda ser dita sobre a sua posição diante da polêmica relação entre o Brasil e a América Latina, numa tentativa de diálogo através da música,

variável conforme a época e as mudanças sociopolíticas. Trata-se, a rigor, de se pensar neste diálogo transcultural entre países geograficamente próximos, embora culturalmente afastados, o que provoca o esquecimento de uma possível construção da história latino-americana.

A aproximação entre os países que compõem a América Latina tem sido realizada, ao longo do tempo, por diferentes vias, seja pelos movimentos de vanguarda do início do século 20, seja pelos meios de comunicação de massa, que, nas décadas de 1940/1950, passaram por um processo de universalização. O grande relato da cultura de massa — o cinema, o rádio, a televisão e a literatura folhetinesca — é responsável pela entrada da cultura americana nos lares latino-americanos, principalmente depois da Segunda Grande Guerra, em substituição à européia, considerada, até então, como hegemônica. A constituição de um imaginário urbano torna-se importante para se avaliar a recepção dessa cultura no interior das comunidades mais cultas e populares.

A sedução trazida pelos boleros e tangos de Gardel invadia o mundo e contribuía para a produção de uma estética *kitsch* e de modelos de conduta, variante melodramática dos costumes sociais e da realidade política. Montava-se o palco da América Latina que encenava um *plot* capaz de alimentar os *sueños* de uma época. O Paraguai da década de 1950 não havia perdido o encanto das noites tíbias junto ao lago azul de Ypacaray, nem ainda se transformara em simulacro de Hong Kong.

No decênio de 1960, o cenário artístico brasileiro acompanha a abertura revolucionária e libertária da América Latina, por meio da construção de um discurso de vanguarda, aliado à denúncia social e política. O Cinema Novo, o tropicalismo, o teatro oficina e o neoconcretismo artístico propõem, como já tivemos a oportunidade de mostrar, redefinições de identidade nacional, com base nos empréstimos estrangeiros e nas experiências brasileiras. A história política comum aos países latinos motivava as aproximações com o regime militar, as guerrilhas, as perseguições e a censura.

São dessa época a interpretação de Caetano Veloso de "Soy loco por ti, América", de Capinam e Gilberto Gil, como a de Milton Nascimento de "Gracias a la vida" — com Mercedes Sosa — emblemas de um estilo político de época, desejoso de tornar próxima a luta entre países-irmãos. Posters de Che Guevara

enfeitavam as paredes da juventude latino-americana, alegre e guerreira. O Eldorado de *Terra em transe* era lá e aqui, embora fosse preciso reconquistá-lo através da força utópica das imagens cinematográficas, do teatro e das canções. El Paradiso cubano acenava com charutos, rumba e salsa caliente. E revolução.

Em composição do início da década de 1990, Caetano Veloso modifica seu olhar em direção a Cuba, atitude que prepara a posição assumida pela sua interpretação no disco *Fina estampa*, um recorte sentimental e uma viagem em torno das canções da América Latina. "Mamãe eu quero ir a Cuba/ Quero ver a vida lá/ La sueño una perla encendida/ Sobre la mar/." A ilha de Fidel Castro é relida como se fosse o país dos orixás, sob o ângulo da magia, assim como pela proximidade em termos de religião com os santos da Bahia. Sem querer resgatar o ideal revolucionário da época anterior e nem se mostrar desencantado com a situação atual de Cuba — a revolução, nos versos do poeta, "tocou meu coração" — resta um novo diálogo que independe de valores estritamente ideológicos. A referência à música carnavalesca "Mamãe eu quero" permite a criação de um clima alegre e descompromissado, bem como o restabelecimento, pelo ritmo musical comum à América Latina, da possível integração entre os países que formam o continente. Os últimos versos da música traduzem esse desejo, acrescido do apelo dengoso e paradoxal de volta à pátria, uma vez que as fronteiras nacionais começam a desaparecer. A idéia de revolução não tem mais a força e a novidade acalentadas nos tempos anteriores, ficando a ilha resumida à sua semelhança com os rituais africanos praticados na Bahia: "Mamãe eu quero amar/ A ilha de Xangô e de Iemanjá/ Iorubá igual a Bahia/ Desde Célia Cruz/ Cuando eu era un niño de Jesus/ E a revolução/ Que também tocou o meu coração/ Cuba seja aqui/ Essa ouvi dos lábios de Peri/ Desde o cha-cha-cha/ Mamãe eu quero ir a Cuba/ E quero voltar." ("Quero ir a Cuba")

Fina estampa canta a América Latina multitemporal, mesclada do glamour dos cinquenta, da nostalgia de um passado pré-revolucionário e, por essa razão, pós-utópico. Reúne músicas distantes no tempo, como se estivesse reafirmando a sedução do estrangeiro pelo ritmo e pelos versos de um continente que nunca deixará de ser estranho aos outros, por se mostrar, culturalmente, estranho a si próprio. Sem endossar a volta romântica ao passado nem a uma nostalgia petrificada, *Fina estampa* aguça

o sentimento contemporâneo de uma retomada crítica e de uma reverência à tradição de uma América que um dia ainda poderá se tornar mais alegre e menos pobre. Quem sabe?

NOTAS

[1] No momento em que procedo à revisão deste texto, percebo que a aceitação de Caetano pela classe acadêmica, a classe A do gosto musical, além dos nem tão jovens adeptos da música popular, anda em baixa. É, hoje, uma unanimidade condenar o discurso de Caetano na mídia, a concessão feita a gravações de sucesso fácil, não entendendo o público que Caetano continua aberto às manifestações musicais de toda sorte, independentemente do "bom gosto" de uma elite que se vê, agora, traída pelo seu ídolo. "Um tapinha não dói", música proibida de tocar no carnaval de 2001 por seu teor machista, é utilizado pelo cantor no show "Noites do norte" como forma de dar um tapa de luva na mesmice e no lugar comum que virou a opinião pública brasileira. Os preconceitos contra a música considerada de gosto duvidoso só confirmam o que Caetano há muito vem criticando no cenário musical, desde que assumiu a sua adesão à estética "banalizada" da cultura de massa como força integrante na desconstrução de um falso gosto de elite.

[2] SANTIAGO. Caetano Veloso enquanto superastro.

[3] CEZIMBRA. *Jornal do Brasil*, p. 1.

[4] VELOSO. Entrevista ao Pasquim, p. 316-317.

[5] XAVIER. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 20.

[6] JABOR. *Folha de S.Paulo*, p. 8.

NEM SAMBA NEM RUMBA

Durante o período da Política da Boa Vizinhança, programa instaurado pelo governo americano para tornar próximas as relações com a América Latina, uma artista é escolhida como símbolo do continente: Carmen Miranda. Entre 1939 e 1945 participou de vários filmes de sucesso de Hollywood, assumindo o papel de "representante da cultura musical-popular brasileira nos Estados Unidos".[1] Os interesses políticos se sobrepunham aos culturais, transformando a artista no estereótipo da mulher latino-americana, que se expressava musicalmente no ritmo de samba, rumba e bolero. A construção estilizada de sua imagem guardava um pouco de cada lugar da América, o que dificulta vê-la hoje como representante de uma "autêntica cultura brasileira". Para que a referida Política lograsse êxito, deveria ser estimulada a comunicação entre os dois continentes através do cinema e do rádio, veículos responsáveis pela divulgação de um ideal de modernização a ser difundido nos países situados ao sul do Equador. Na troca linguística e cultural, na mistura de samba, marchinha e rumba, exportava-se uma música de fácil aceitação e importavam-se americanismos de contraditória inserção na sociedade brasileira da época, cujas consequências seriam de difícil previsão. O cancioneiro popular refletia o clima de intercâmbio linguístico, apontando a americanização dos costumes que se manifestava na aquisição de *gadgets*, na linguagem sedutora inspirada pelas expressões inglesas referentes às noites passadas em *nightclubs* e cassinos.

Noel Rosa, em 1933, compõe a música "Não tem tradução", com o objetivo de ironizar a presença de estrangeirismos no modo de vida nacional: "O cinema falado/ É o grande culpado da transformação/ (...) Tudo aquilo/ Que o malandro pronuncia/ Com voz macia/ É brasileiro:/ Já passou do português.../ Amor lá no morro é amor pra chuchu./ E as rimas do samba não são I love you/ E esse negócio de alô/ Alô boy, Alô Jone,/ Só pode

ser conversa de telefone." O distanciamento provocado quer pelo inglês, quer pela conversa mediatizada pelo telefone, era um sintoma da estilização cultural, da falsificação da "voz macia" do malandro pela língua mais sensual do estrangeiro. A relação amorosa entre a cultura latino-americana e a do norte começa a tomar corpo seja através da figura feminina representativa da América Latina e construída pelo imaginário do período, seja pela sedução armada pelo conquistador do norte no diálogo com a glamourosa e *sexy* mulher tropical. Carmen Miranda ocupa o lugar simbólico desse diálogo, estampado pelos meios de comunicação de massa, e contribui para a alegorização do território por meio da expressão de uma imagem lúdica e liberada da mulher.

Com a mediação do discurso musical e artístico, o Brasil se incorporava, no entender da política norte-americana, ao concerto da nação desenvolvida e cosmopolita, ao mesmo tempo que, antropofagicamente, o ritmo do pandeiro minava o *fox* e o *swing*, resultando no enriquecimento cultural de ambos continentes. Antonio Pedro Tota, em *O imperialismo sedutor*, assim entende o esforço de um país que se via impelido a participar da ordem política mundializada com o concurso da expressão musical:

> O Brasil era reconhecido em Carmen no plano político e no plano da cultura de massa. A presença de um artista de sucesso, no sentido adorniano, legitimava nosso país, e esse, na letra do samba de um dos nossos grandes compositores, era o único jeito de a gente bronzeada ter seu valor reconhecido.[2]

Carmen Miranda motiva ainda a imagem construída de América Latina pela indústria cinematográfica americana, ao ser considerada no seu caráter totalizador, como se o continente formasse um só bloco e se caracterizasse pela universalidade e unificação de suas regiões. Dentre os produtos de publicidade e de consumo criados pela sociedade americana, destaca-se uma boneca de papel, vendida como brinquedo de criança, cujo objetivo consistia em vestir o modelo com roupas de todas as Américas. A boneca se molda em traje de praia, e as roupas a serem coladas remetem a dois filmes, estrelados por Carmen Miranda, *That night in Rio* e *Down Argentine way*, ambos realizados na década de 1940. A reprodução, em papel, da artista, e a prática lúdica de colar imagens ao modelo sugerem a idéia de fabricação de uma mulher-continente para uso de mercado e na exploração *kitsch* da figura

como consumo de massa, esvaziando-se o sentido original do modelo. O gesto simbólico de vestir o *corpo de papel* de Carmen Miranda com indumentárias que denunciam mais semelhanças do que diferenças — turbante, colares, estilo de saia, balangandãs, pulseiras — embora visasse a multiplicidade, funciona como um perverso brinquedo infantil, conduzido à exaustão pelo jogo aleatório de vestir/desnudar a boneca.

A montagem lúdica de um corpo exposto como traço natural da identidade revela, contudo, o avesso da proposta política, voltada para a unificação e a integração latino-americana. Na condição de simulacro, cortado e desenhado à imagem de um continente em fragmentos, a exposição desse corpo desnuda uma pretensa naturalidade aí imposta. No jogo de armar, o significante permanece vazio, à espera de substituições que reforçam a simulação da presença e da ausência de sentido. Ainda que se reconheça o caráter múltiplo dessa cartografia, o que interessava ao programa de controle político e econômico dos Estados Unidos dessa época era o esquecimento das diferenças locais da América Latina. O que mais importava era a criação de identidades coletivas, expressas nos conceitos de hispano-americanismo ou de latino-americanismo. Substituía-se, aos poucos, a hegemonia européia, primeira intérprete e inventora do Novo Mundo, pela penetração imperialista dos Estados Unidos.

Com a imagem de Carmen Miranda em destaque e através da triangulação entre América Latina, Estados Unidos e Europa, propõe-se refletir sobre a produção do imaginário teórico da América Latina, ao serem recolocados os agentes em lugares estratégicos de redefinição de identidades. O esforço de abrir novas janelas para a abertura da ficcionalização das fábulas identitárias e de repensá-las segundo interesses locais e globais requer posições mais decisivas e contundentes. Nos discursos contemporâneos dedicados aos discursos pós-colonialistas — e que se confundem em muitos casos com o discurso crítico latino-americano —, percebe-se a exigência de o sujeito se posicionar não só como membro de um grupo, mas ainda como uma enunciação particularizada. A manifestação de subjetividades no discurso crítico atinge relevância para o debate pós-colonialista, por se tratar da conjunção entre teoria e prática, do desejo de expressão enunciativa com vistas à representação de lugares que se impõem na sua natureza intermediária e paradoxal.

Criam-se espaços que se mesclam às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendendo não só ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos, mas ao desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação. Esses espaços, calcados nos modelos racionalistas ocidentais e impostos com o objetivo de apagar diferenças, vêem-se ameaçados pelos discursos pós-colonialistas e pela posição singular da crítica frente à dependência cultural. Homi Bhabha, Spivak e Said, vozes estrangeiras que ecoam no universo europeu e norte-americano, e, no Brasil, Haroldo de Campos, Silviano Santiago entre outros, atuam como intérpretes da teoria desconstrutivista de Derrida e dos conceitos de genealogia e de arqueologia relidos por Foucault nos anos 1960. Segundo esses parâmetros, o texto da tradição latino-americana, reconstruído pela cooperação de teóricos instalados nas universidades americanas, nas universidades européias ou na América Latina, se destaca pelo reconhecimento da impossibilidade de se pensar a origem com base nos princípios fundadores. Tornam-se inoperantes os critérios ditados por esses discursos, tais como o de causalidade temporal e defasagem espacio-temporal, ao se tratar da recepção tardia da modernidade ocidental.

É ainda através da utilização da figura feminina como signo de latino-americanismo que se repete o estereótipo e a visão tradicionalista do latino-americano como "pureza originária", criando uma cumplicidade entre o mito do "propriamente" feminino e do "propriamente" latino-americano. No entender de Nelly Richard, que retoma o raciocínio de Jean Franco no artigo "Feminismo, experiência e representação", antigos pares de oposição são reproduzidos, tornando-os responsáveis pelo valor atribuído à identidade latino-americana inscrita no âmbito da irracionalidade, do instintivo, do natural e do autêntico, em contraposição à síntese racional da modernidade do Ocidente.[3] A essa posição se acrescenta o emprego dessa rede de oposições, com vistas a desconstruir o caráter naturalista e pouco formalizado das proposições.

A discussão sobre as diferenças entre norte e sul incide igualmente na questão teórica, levando-se em conta que a produção de teorias — vinculada ideologicamente a um pensamento abstrato e à racionalidade objetiva — teria lugar nos países mais desenvolvidos, localizando-se a prática dessas teorias nos países periféricos, dotados de irracionalidade e subordinados ao saber

produzido nas metrópoles. A imagem utilizada recai no símbolo feminino, que, associado ao discurso corporal e à sensibilidade, opõe-se ao discurso masculino, à racionalidade, concentrado na cabeça, na parte superior do corpo.

> Sabemos que a cultura internacional opera segundo um esquema de "divisão global do trabalho" que lhe reserva o privilégio da teoria à academia metropolitana, enquanto a periferia latino-americana descrita e analisada por esta teoria é vista como um simples campo de prática habitado por aqueles que *vivem a experiência*, enquanto o latino-americanismo do centro elabora sua devida conceitualização. Dito de outra maneira, há uma divisão do trabalho que "coloca a América Latina no lugar do corpo, enquanto o Norte é o lugar da cabeça que pensa", razão pela qual "os intelectuais norte-americanos dialogam com outros intelectuais norte-americanos sobre América Latina, mas sem levar a sério os aportes teóricos dos críticos latino-americanos" para não ter que compartilhar com eles o exclusivo privilégio da conceitualização.[4]

O debate atual em torno da questão latino-americana é distinto daquele exercido nas décadas de 1940, 1960 e 1970, quando se buscava uma saída para os problemas da dependência cultural, utilizando-se a polaridade América Latina/ Europa, América Latina/Estados Unidos. A antropofagia, conceito oswaldiano utilizado como resposta à cultura européia dominante dos anos 1920, encontra ressonância no pensamento contemporâneo através de outros canais de diálogo. Matar e comer o inimigo não constituem mais o problema, mas resta saber qual a identidade desse inimigo, uma vez que não mais se configura na sua transparência e nem a partir de um lugar estabelecido. A manifestação de uma alegria tropical e da aceitação nem tão mal-humorada da dependência forneceram a alguns teóricos brasileiros a ampliação do conceito de antropofagia para o de tropicalismo, dotado, contudo, de instrumental distinto daquele existente no Modernismo.

A força da cultura de massa, elemento catalisador da circulação da moeda cultural e do rompimento de barreiras estéticas e elitistas, propiciou o salto para a pós-modernidade teórica nestes nem tão tristes trópicos. O entre-lugar do discurso latino-americano, conceito forjado por Silviano Santiago em 1971, quando, sintomaticamente, trabalhava nos Estados Unidos, se filia à tendência tropicalista, dentro da tradição oswaldiana e modernista, sem se confundir com ela. Era preciso pensar a América Latina

sem o traço amargo da dependência vivenciada por intelectuais marxistas, como é o caso do conceito das "idéias fora do lugar", de Roberto Schwarz.

Neste início de século, a pergunta dirigida aos estudos latino-americanos é de outra ordem e vários fatores de discórdia contribuem para o acirramento da discussão. A maioria desconhece a importância de se refletir sobre os lugares enunciativos e de assinalar até que ponto o discurso crítico privilegia espaços institucionais e exclui outros. A primeira indagação diz respeito ao fato de estarem os intelectuais latino-americanos radicados na América do Norte produzindo saberes que respondem a interesses institucionais e de outra dimensão cultural, segundo o ensaio de Nelly Richard, por desconhecerem o que se produz nos países de origem. Torna-se contundente a desconfiança em relação aos lugares regionais de enunciação, uma vez que esse discurso, contraditoriamente, estaria reiterando modelos universalizantes e autoritários.

As questões a serem feitas são muitas e dentre elas escolho algumas: seriam as agendas do norte as mesmas existentes no sul? Onde ficaria o aporte brasileiro às teorias, considerando o apagamento do discurso crítico brasileiro por teóricos hispano-americanos, podendo contar entre os brasileiros os pouco autores de ficção ou ensaístas traduzidos em inglês, espanhol ou lidos em português? Traduzir é transportar, é reconhecer o outro que habita no mesmo, é criar o diálogo da diferença. Se os falantes de língua hispânica não entendem e não se interessam pelos textos escritos em português, como fica o intercâmbio entre países do mesmo continente? Estaria o hispano-americanismo transformando-se na nova hegemonia linguística e cultural do momento? Ou haveria a necessidade de pensar teoricamente e de produzir saberes somente a partir dos países de origem?

Rebelar-se contra teorias forjadas por críticos culturais instalados na América do Norte, mesmo que a maioria seja de hispanos, por estarem deslocadas da nossa reflexão, estaria reforçando, em outro nível, o descompasso espacial e a defasagem temporal contidos na fórmula de Roberto Schwarz, "as idéias fora do lugar". No seu entender, o emissor das idéias identificava-se com a cultura européia, por se tratar da obra de Machado, e a importação de modelos dependia de sua aclimatação socioeconômica, da adequação entre as idéias e o lugar em que eram praticadas. No caso

da crítica contemporânea, esse descompasso não poderá mais ser entendido como o foi no século 19. A reiteração de serem os saberes fixados em lugares bem definidos, sejam eles de natureza econômica, política ou cultural, contribui para a releitura do problema a partir de duas frentes: ou pelo abandono de posições politicamente caracterizadas como institucionais, responsáveis pela contextualização exagerada do pensamento crítico, ou pela prática teórica mais flexível, inserida tanto no aspecto local dos saberes quanto no seu desdobramento mais globalizante.

Vinicius de Moraes, através de uma definição bizarra de Carmen Miranda, nos ajuda a refletir sobre a situação desta indefinível América Latina, que não se pauta apenas pela dificuldade e diversidade dos discursos que a produzem, mas das terríveis e ao mesmo tempo saudáveis transformações pelas quais o mundo tem passado. Suspeitar das sínteses conciliadoras e do lugar fixo dos saberes é um alerta para se entender este nosso conturbado e esfuziante conflito de idéias. O corpo exótico da artista, desenhado pelo movimento que ultrapassa os sinais de uma identidade e exibido na sua mais radical alteridade, condensa novamente a imagem de uma mulher libertária e profética com o traçado da América Latina. Pensar este corpo anfíbio resulta em comprovações mais do que inusitadas, que irão inscrevê-lo como carente de sinais identificatórios:

> Carmen Miranda aparece como qualquer coisa de exótico, agreste, escarlate. Fala e faz mais trejeitos que um esquizofrênico sob um choque de cardiasol. Pensando bem, Carmen Miranda é um hindu, mais que uma brasileira. São turbantes coloridos, braços como serpentes, mãos como cabeças de najas. É tão prodigioso, que Carmen Miranda não consegue apenas ser o hindu — consegue ser o hindu e a serpente, coisa que em matéria de iogue é da mais alta importância.[5]

NOTAS

[1] TOTA. *O imperialismo sedutor.* A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra, p. 118. Muitas das informações sobre Carmen Miranda a serem utilizadas neste texto foram extraídas do livro acima mencionado.

[2] Ibidem. p. 173.

[3] RICHARD. *Revista Iberoamericana*. Crítica cultural y teoría literaria latinoamericanas, p. 736.

[4] Ibidem. p. 738.

[5] MORAES. *O cinema de meus olhos*, p. 86.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Gilberto. *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*: o herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Paris: Archives; Brasília: CNPq, 1998.

ANDRADE, Mário de. 1933 - Resposta ao inquérito sobre mim pra Macaulay. In: *Entrevistas e depoimentos.* Ed. organizada por Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. p. 41.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago.* Revista de Antropofagia, São Paulo, n. 1, maio, 1928.

ANDRADE, Oswald de. Poesia pau-Brasil. In: ____. *Poesias reunidas.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

ANDRADE, Oswald de. O caminho percorrido. In: ____. *Ponta de lança.* Obras Completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 93-102.

APPIAH, K. Anthony. Geists stories. In: BERNHEIMER, Charles (Ed.). *Comparative literature in the age of multiculturalism.* Baltimore: John Hopkins University Press, 1995.

APPIAH, K. Anthony. *Na casa de meu pai.* Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARANTES, Otília. Prefácio. In: PEDROSA, Mário. *Textos escolhidos* – acadêmicos e modernos. São Paulo: Edusp, 1997. v. 3.

ARANTES, Paulo Augusto. *Sentimento da dialética*; na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BARTHES, Roland. *A câmara clara.* São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BAUMEISTER, Andrea T.; HORTON, John. Literature, philosophy and political theory. In: ____. *Literature and the political imagination.* London/ New York: Routledge, 1996.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger.* Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984.

BERNHEIMER, Charles (Ed.) *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão*; modernistas mineiros. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: ____. *Obras completas III*. 1975-1985. São Paulo: Globo, 1999.

BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro*: antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa. Introdução. In: ____. *Esses poetas*. Uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. A poesia concreta e a realidade nacional. *Arte em Revista*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 27-31, 1979.

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 44, n. 1-4, p. 107-127, 1983.

CANCLINI, Néstor. La modernidad después de la posmodernidad. In: MORAES BELUZZO, Ana Maria de (Org.). *Modernidade*: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990. p. 201-237.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*; momentos decisivos (1750-1836). São Paulo: Livraria Martins, 1969. v. 1 e 2.

CANDIDO, Antonio. Literatura comparada. In: ____. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: FERNÁNDEZ MORENO, César (Org.). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARROL, David. *Paraesthetics*. Foucault, Lyotard, Derrida. New York/London: Routledge, 1987.

CARVALHO, José Murilo. Os bordados de João Cândido. In: ___. *Pontos e bordados*. Escritos de história e política. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1960.

CEZIMBRA, Márcia. Caetano joga flores no "Circuladô". *Jornal do Brasil*, p. 1, 11 mar. 1992.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COURI, Norma. A hora de criticar os que criticam (ou deveriam). *Jornal do Brasil*, 12 nov. 1977. 2º Caderno.

COURI, Norma. Esses jovens mestres e suas teses maravilhosas (quem as entende?). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 nov. 1977. 2º Caderno.

COUTO, Ruy Ribeiro. *Chão de França*. São Paulo: Editora Nacional, 1935.

CUNHA, Eneida Leal. Leituras da dependência cultural. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Navegar é preciso, viver*; escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997. p. 126-139.

DERRIDA, Jacques. *Mal d'archive*. Paris: Galilée, 1995.

DIAZ, José Luiz. L'écrivain comme fantasme. In ___. *Barthes après Barthes*. Actes du Colloque de Pau. Université de Pau, 1993.

ELLIS, John M. *Literature lost*: social agendas and the corruption of humanities. Yale: Yale University Press, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

GIRARD, Rene. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema*: trajetória do subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GOMES, Renato Cordeiro. Para além das fronteiras: literatura e subdesenvolvimento, de Antonio Candido. *Ensaios de Semiótica*, Belo Horizonte, n. 18-20, p. 123, 1987-1988.

HOISEL, Evelina. Tropicalismo: algumas reflexões teóricas. *Brasil/ Brazil.* Revista de Literatura Brasileira. Brown/Porto Alegre, v. 12, n. 7, p. 39-63, 1994.

JABOR, Arnaldo. Caetano e Gil pensam no "tao" do Brasil. *Folha de S.Paulo,* p. 8, 17 ago. 1993.

KRISTEVA, Julia. *L'avenir d' une révolte.* Paris: Calmann-Lévy, 1998.

LACAN, Jacques. *Écrits I.* Paris: Seuil, 1966.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta.* Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Saudades do Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

LIMA, Lezama. A curiosidade barroca. In: ____. *A expressão americana.* São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 106.

LIMA, Luiz Costa. Da existência precária: o sistema intelectual brasileiro. In: ____. *Dispersa demanda.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIMA, Luiz Costa. O comparativismo hoje. CONGRESSO ABRALIC, 5, 1996. In: *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LIMA, Rachel Esteves. *A crítica literária na Universidade Brasileira.* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1997. (Tese de Doutorado em Letras - Literatura Comparada).

MERQUIOR, J. Guilherme. O estruturalismo dos pobres. *Jornal do Brasil,* Rio de Janeiro, 27 jan. 1974. 2º Caderno.

MIGNOLO, Walter. Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas o la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos. *Cânones & contextos.* In: CONGRESSO ABRALIC, 5. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. v. 1.

MILLER, J. Hills. O crítico como hospedeiro. In: ____. *A ética da leitura.* Ensaios 1979 –1989. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MORAES, Vinicius de. *O cinema de meus olhos*. São Paulo: Cinemateca Brasileira/Companhia das Letras, 1991.

MORAÑA, Mabel. Ideología de la transculturación. In: ____. *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. A política dos estudos culturais latino-americanos. Tradução de Eliana L. de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORICONI, Ítalo. *A provocação pós-moderna*: razão histórica e política da teoria hoje. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.

OLINTO, Heidrun Krieger. Interesses e paixões: histórias de literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura*: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PEDROSA, Mário. Brasília, cidade nova. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 356.

PEDROSA, Mário. *Textos escolhidos* – acadêmicos e modernos. São Paulo: Edusp, 1997. v. 3. (Org. e Prefácio de Otília Arantes)

PERRONE - MOISÉS, Leyla. A crítica literária hoje. CONGRESSO ABRALIC, 5, 1996. *Anais*... Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.

PIGLIA, Ricardo. Borges: el arte de narrar. *Cuadernos de Recienvenido,* São Paulo, USP, n. 12, p. 19, 1999.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia* - Revista de Literatura. Florianópolis, n. 33, p. 53, ago./dez. 1996.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. *2º Congresso Abralic*. Belo Horizonte, UFMG, v. 1, p. 61-64, 1991.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/ Márgenes*. Cuardernos de Cultura, n. 2, p. 3, out. 2001.

PIMENTEL, Thaïs Velloso Cougo. *De viajantes e de narrativas*: viajantes brasileiros no além-mar (1913 - 1957). Tese de Doutorado em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1998.

RAMA, Angel. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo XXI, 1982.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. *Revista Iberoamericana.* Crítica Cultural y Teoría Literaria Latinoamericanas. Pittsburgh, n. 176-177, jul./dic. 1996.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Arte em Revista,* São Paulo, v. 1, n. 1, p. 15-17, 1979.

ROSA, João Guimarães. As margens da alegria. In: ____. *Primeiras estórias.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 7.

ROUDINESCO, Elizabeth. *Genealogias.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no Modernismo. In: BORNHEIM, Gerd et al. *Tradição/contradição.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987. p. 111-145.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente, universal. In: ____. *Vale quanto pesa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo. (Políticas de identidade e de globalização na moderna cultura brasileira). *Revista Gragoatá,* Niterói, n. 1, p. 34, [s.d.].

SANTIAGO, Silviano. Borges. In: SCHWARTZ, Jorge (Coord.). *Borges no Brasil.* São Paulo: UNESP/ Imprensa Oficial/ Fapesp, 2001.

SANTIAGO, Silviano. Caetano Veloso enquanto superastro. In: ____. *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTIAGO, Silviano. *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In: ____. *Nas malhas da letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. Oswald de Andrade ou: O elogio da tolerância radical. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 1991.

SANTIAGO, Silviano. Poder e alegria. A literatura brasileira pós-64 – Reflexões. In: ____. *Nas malhas da letra.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos.* São Paulo: Perspectiva, 1973.

SANTIAGO, Silviano. Si eu soubesse. In: SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. A crítica literária no Brasil. (Últimos quinze anos). *Ensaios de Semiótica,* n. 26, p. 85-87, 1992-1993.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. O político e o psicológico, estágios de cultura. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. *Oswald plural.* Rio de Janeiro: Eduerj, 1995.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna.* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

SCHMIDT, Siegfried, J. Sobre a escrita de história da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura:* as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino- americanas.* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor, as batatas;* forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política: 1964-1969. In: ____. *O pai de família e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração; a carroça, o bonde e o poeta modernista. In: ____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. Luiz Costa Lima: a crítica em palimpsesto. *Cadernos de Pesquisas do NAPq,* Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG, n. 7, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. Autoficções de Mário; a dona ausente. In: ____. *A pedra mágica do discurso.* Edição revista e ampliada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges.* Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: ContraCapa Livraria, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Edição revista e ampliada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de. O traje modesto do pai (Prefácio). In: WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde*. Uma interpretação de Macunaíma. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor*. A americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VELOSO, Caetano. Entrevista ao *Pasquim*. In: DIEGUEZ, Gilda; LUCCHESI, Ivo. *Caetano*. Por que não? Uma viagem entre a aurora e a sombra. Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.

WERNECK, Maria Helena. *O homem encadernado*. Machado de Assis na escrita das biografias. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

N O T A D A A U T O R A

Os textos reunidos neste volume foram publicados em livros e em vários periódicos especializados, como produto de comunicações apresentadas em congressos, seminários e outros eventos. "Os livros de cabeceira da crítica" foi publicado em *Declínio da arte/ascensão da cultura*, em 1998; "Saudades de Lévi-Strauss", com outro título, saiu no livro *Estruturalismo, memória e repercussões*, em 1996; "O espaço nômade do saber", publicado, em 1994, na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*; "O discurso crítico brasileiro", incluído na revista inglesa *Interventions*, com outro título, "The debate on cultural dependence in Brazil", em 2000; "A teoria em crise" é de 1998 e foi publicado na *Revista Brasileira de Literatura Comparada*; "O não-lugar da literatura", estampado no livro *Leituras do ciclo*, de 1999; "Nostalgias do cânone", feito de encomenda para a revista de poesia *Babel*, em 2000; "Estéticas da ruptura", inédito; "Notas sobre a crítica biográfica", saiu em 2000, no volume *Literatura e estudos culturais*; "Madame Bovary somos nós" compôs o livro *Psicanálise e estéticas da subjetivação*, de 2001. "Paisagens pós-utópicas", publicado, em 1993, em *Utopias sentidos Minas margens;* "Jeitos do Brasil", de 1995, saiu nos *Ensaios de Semiótica* e "Nem samba nem rumba", publicado de forma resumida, em 2001, no Caderno de Cultura *Margens/Márgenes*.